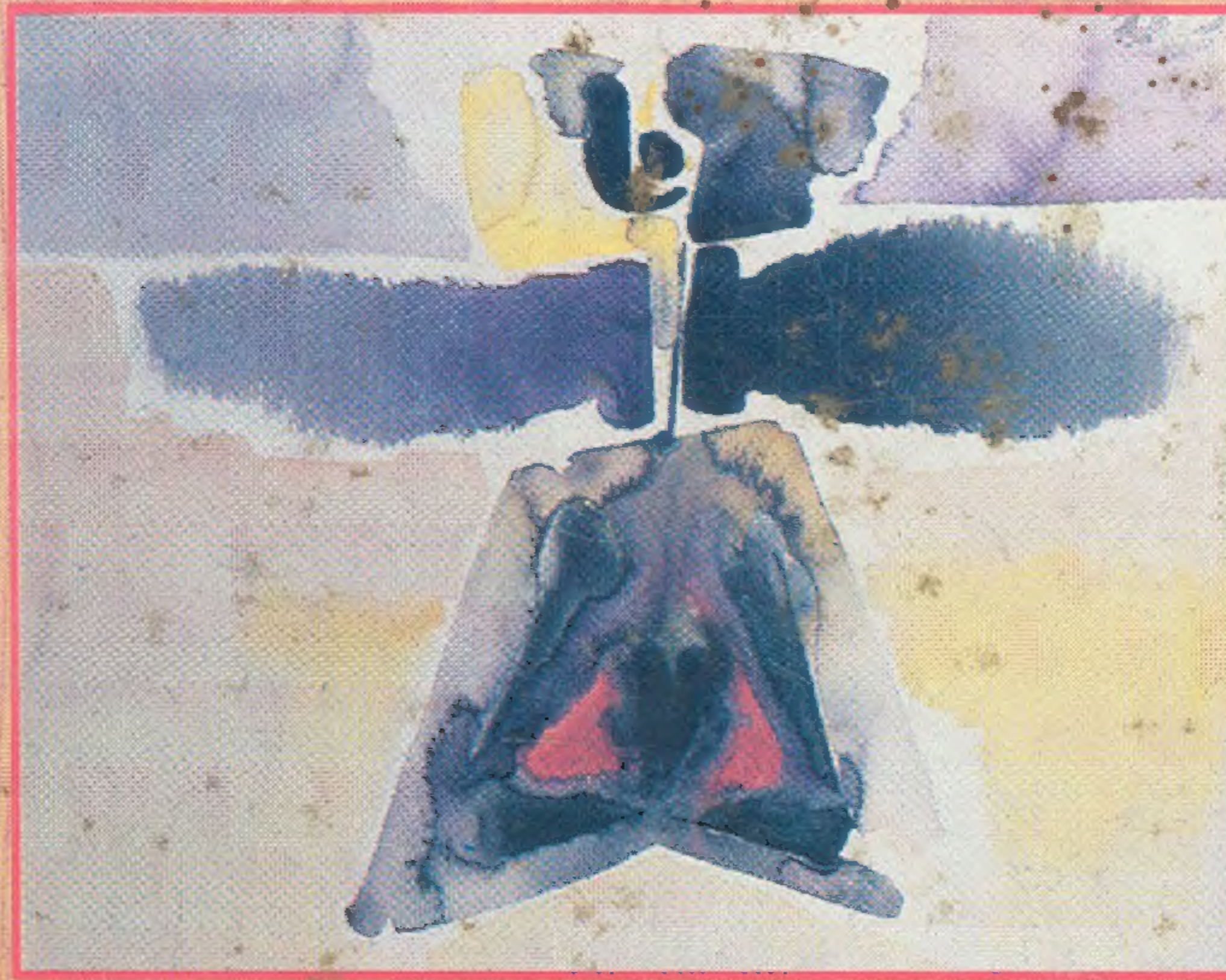


كتابات نقدية

68

مَا وَرَاءَ الْوَاقِعِ

مقالات في الظاهرة اللاواقعية



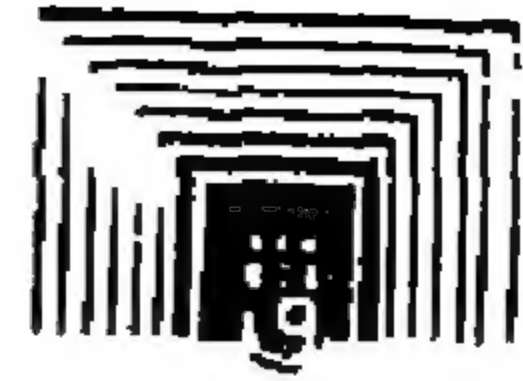
إدوار الخراط



الهيئة العامة لقصور الثقافة

كتابات نقدية

68



الهيئة العامة
لقصور الثقافة

مَا وَرَاءَ الْوَاقِعِ مَقَالَاتٌ فِي الظَّاهِرَةِ الْوَاقِعِيَّةِ

إِدْوَارُ الْخُرَاطِ

BIBLI

اكتوبر 997
CORIN 997
الأستاذ

ما وراء الواقع
ادوار الخراف
اكتوبر 1997

الهيئة العامة لقصور الثقافة
كتابات نقدية - شهرية (68)

المراسلات : باسم مدير التحرير
على العنوان التالي
16 أ ش أمير سامي - القصر العيني
رقم بريدي : 11561

مستشارو التحرير

د. حسين حمودة

أ. حسين عيسى

د. محسن مصيلحي

كتابات نقدية

رئيس مجلس الإدارة
د. مصطفى الرزاز

المشرف العام
علي أبو شادي

رئيس التحرير
د. شاكِر عبد الحميد

أمين عام النشر
محمد كشيك

مدير التحرير
محمود حامد

كلمة تقديم

لست أظن أن الأدب كان مبتوت الصلة، فى أى وقتٍ من الأوقات، بالتصورات الفلسفية الرئيسية، أو بالمناخ النظرى العام، فى أية بيئة حضارية. قد تكون هذه الصلة وثيقة أو واهنة القربى، ولكنها دائماً موجودة، بل مؤثرة ومتبادلة الأثر.

ومن المسلم به ، بداءة ، أن علاقة التأثير المتبادل قائمة أيضاً بين التصورات الفلسفية – وبالتالى التيارات الأدبية والفنية بعامة – وبين الوضع الاجتماعى الاقتصادى للمجتمع، ولكن ليس من الضرورى ولا من الصحيح أن هذه العلاقة – مع وجودها وتأثيرها أخذاً وعطاءً ، سلباً وإيجاباً – هى آلية محكمة سلفاً ومقننة بأية نوع من العقائديات.

ليس ثم ضرورة لهذا التقديم، على ما فيه من عمومية تكاد تكون بديهية، إلا لأننى أريد أن أؤكد، مرة أخرى، نصيب «المجهول» فى عملية الإبداع الفنى، ولعل ذلك أيضاً فى غير حاجة إلى تأكيد، ولكننا

ننسى الواضح، ربما لفرط وضوحه.

وما أقصده بالمجهول هو ذلك القسط غير القابل للتقنين سلفاً من حرية الإنسان، وبوجه أخص من «حرية الفنان»، ولعل هذا هو ما، أعنيه بـ «ما وراء الواقع»

وقد اخترت أن أطوف، في غير استقصاءٍ جامع أو مانع للمسألة حول تيار فلسفى وأدبى، فى وقتٍ معاً، هو تيار ما وراء الواقعية، وقد كان لهذا التيار أثره، بل كان له دوىٌ وضجيجٌ، حتى وقت قريب، وما زال له أصداء قوية باقية.

ليست هذ دراسة أكاديمية مما يصنع أصحاب الحرفة، هي إن صح القول تأملات، وحصيلة بضع قراءات يعود بعضها إلى ما يوشك الآن أن يقارب نصف قرن من الزمان، فقد كانت بعض فصول هذا الكتاب فى أصلها محاضرات ألقيتها فى الإسكندرية عام ١٩٥٤. ولكننى وجدت نوعاً من التواصل، والنمو، والترابط، والفعل المستمر، بين هذه التأملات من ناحية، وبينها وبين ما كتبت فى القصة والرواية، ولعلنى أيضاً أتمنى أن يكون فيها بعض غناء لبيئتنا الأدبية والثقافية اليوم.

وجدت فيها شيئاً لا أريد أن أسميه «رؤية» ويمكن أن أكتفى بأنه وجهة نظر.

وأظن أن التأملات التى لا جدوى نفعية مباشرة لها، بمعنى ما،

مُهمّة. أو لعلها هي وحدها المهمّة والمثيرة.

هذه إذن بضع أفكار حول ما وراء الواقعية، حول السيرىالية والتخاييل الفنية، فهل يمكن الحسم بأن لا صلة بينها وبين حياتنا اليومية، وحلمنا فى الحب والعدل والتواصل والكرامة، وسعينا نحوها جميعا؟

إذا خرج القارئ من هذا الكتاب، على الأقل، بشئ من التردد فى الإجابة على هذا السؤال، فهذا يكفينى، وزيادة.

إدوار الخراط

القسم الأول

تأملاتٌ نظرية في ما وراء الواقع

السيرالية فنّ ما وراء الواقع

أ - السيريالية فى الأدب :

ليست السيريالية شيئاً جديداً كل الجدة ، وليست نباتاً شيطانياً انبثق فى أرض الفن ، كما خرجت أثينا من رأس زيوس، مكتملة، مخلوقة لا مقدمة لها . بل هى ترجع فى الواقع إلى أصول بعيدة فى تاريخ الفن ، وهى تستقى تيارات قديمة موعلة فى القدم . وتكاد ، على أنها عصرية تنبض بدم القرن العشرين، تتصل مع ذلك بمصادر الفن البدائى . ولن أذهب إلى أبعد من أفلاطون . إذ أن أفلاطون حجة من حجج السيريالية، على ما قد يبدو فى هذا، لأول وهلة من غرابة . أفلاطون يدين الاتجاهات التقليدية والعقلية فى الفن، ويقصر الفن على نوع من الهذيان، حين يقول:

« ليس الشعراء المجيدون، فى الواقع، مدينين بكل قصائدهم الجميلة للفن على الإطلاق، بل للحماسة، لنوع من الهذيان . وليس الأمر بمختلف عن ذلك بالنسبة للشعراء الغنائيين هم الذين يشابهون الكوريبانتين ، إذ لا يرقصون إلا وقد خرجوا عن أنفسهم، فهؤلاء الشعراء لا يعثرون على أغانيهم الجميلة وهم هادئون متمالكون أنفسهم، وإنما تحت تأثير الإلهام والنشوة . فالشاعر كائن خفيف مجنح مقدس، وهو أعجز من أن ينشد الشعر إلا إذا تملكته

الحماسة وقذفته خارجاً عن نفسه وأفقده الرشد...»

ونحن نجد ما يشبه ذلك عند معظم الشعراء والكتاب الذين تحدثوا عن الإلهام، وعن الوحي الذي يأتيهم من مصادر لا يكادون يعرفونها ، وإن كانت ليست قطعاً بمصادر التركيب العقلي الهادئ ولا الاتزان الصاحي الواعي.

وأول رواد السيريالية، قد قبل أن تتجسم تياراً فنياً مدركاً لذاته بعد الحرب العالمية الأولى، هو الشاعر الفرنسي الكبير آرثير رامبو. كانت كتاباته غريبة على مألوف القرن التاسع عشر. ومع ذلك فلا يكاد يقوم اليوم منكرٌ لأثره العميق الحي في الشعر الفرنسي كله. وقد جاء الكثير من شعره مشبعاً بذلك الجو السيريالي الغريب من الصور الهاذية والنغمات المقلقة النابعة من أغوار معتمة في النفس. ولكن ما يهمنا الآن هو تحديده الواعي اليقظ إذ يقول:

إن الشاعر «يرى» ، بعد إخلالٍ طويل هائل ومتعقّل لكل الحواس، وهو ينشد في نفسه كل أشكال الحب والعذاب والجنون، ويستنفد كل السموم...».

أي أن هنا تحطيماً للإطارات المألوفة التي تحيطنا بها حواسنا وانفلاتاً من هذه الإطارات المقيدة الى آفاق غير مكتشفة.

ورامبو يخبرنا في «كيمياء الكلمة»:

«لقد ألفت مجرد الهذيان العادي، وكنت أرى بكل وضوح مسجداً

فى مكان مصنع ماء، وعربيات تجرى بها الخيول فى طرقات السماء، وقاعة استقبال فى قاع بحيرة، والوحوش ، والأسرار، وعنوانا لمسرحية يقيم أهوالاً أمامى».

ونحن نجد فى هذه النصوص مقدمات اتخذها السيرياليون قانونا أساسياً من قوانينهم ، ونلاحظ أولاً أن رامبو يتكلم عن الإخلال المتعقّل بالحواس، فليس الأمر إذن أن نطلق للحواس سبيل التفكك والانهيـار دون رقابة على الإطلاق، ليس الأمر استسلاما سلبيا للهذيان والتحلل العقلى، بل هو إخلال متعقل بالحواس، أى انفلات من القيود اليومية التى تحيطنا بها حواسنا، ولكنه انفلات واع بذاته بل مرهف الوعى بذاته، هو تحطيمٌ للجدران التى تقيمها هذه الحواس على أساس من العادات والأوضاع المسلم بها، وتفتحُ لآفاق جديدة، تتكشفها هذه الحواس - تتكشفها وهى 'مدركة لها - فى العالم وفى النفس.

لذلك نرى أندريه بريتون عميد السيريالية يقول: «إن كل شىء يتوقف، فى نهاية الأمر، على قدرتنا على الهذيان الإرادى».

نحن بحاجة، بالطبع، حتى نفهم السيريالية أن نتأمل تلك الحقبة من الزمن التى انفجر منها هذا التيار فى أعقاب الحرب العالمية الأولى، وفى تلك الفترة التى اتضح فيها تطلخل المجتمع الأوروبى، وبشاعة الحرب، وتلك الأزمة العنيفة التى عاناها الشباب ، فى تلك

الفترة نفسها ظهرت مدارس التحليل النفسى، وعاد الانسان الى داخل نفسه يرود تلك المناطق التى طالما اختفت تحت أستار المواضع الاجتماعية، فإذا ما اهتزت تلك المواضع فى زلزال الأزمة انكشفت وراءها القوى الجنسية التى تعمل فى النفس ، ولم يعد مجال لانكار تلك المناطق المستترة من الانسان: مناطق اللاشعور، وما تحتويها من قوة دافعة غالبة ونزعات ساطية ليس من شك فى أنها هى، فى نهاية الأمر، التى تسيّر أفعال الإنسان الصاحية، هذه المناطق التى تلمحها فى غفوة الأحلام وما يدور فيها من تهاويل ومسوخ ورموز، هذه المناطق التى تعيش فى داخل الانسان، يشترك فيها العقل والجنون والرشد والهوس. (وواضح أنها ليست بالمناطق الجغرافية أو الطبوغرافية التى توجد فى النفس طبقة منها فوق الأخرى أو طبقة الى جانب الأخرى، بل هى قوى دينامية تعمل عملها باستمرار وبخفاء، ولكن بقوة، فهى الزنبركات الدافعة الدوارة التى تحرك الانسان، والمحركات العميقة الدفينة التى تمد النفس بطاقتها للعمل والسلوك والخلق.

والسيرىالية أول مذهب فى الفن يتخذ غايته فى تكشف تلك الأغواء المتحركة المتقلبة بالحياة، ويتخذ من مهمته أن يعبر عنها، بل أن يعطيها مكانتها الأولية فى العمل الفنى.

ولكن يجب أن ننتبه هنا أن السيرىالية تختلف عن التحليل

النفسي. فعلم النفس التحليلي، في نهاية الأمر، علمٌ يهدف الى تفسير الظواهر والوقائع النفسية تفسيراً كاملاً منطقياً عقلياً، علم النفس التحليلي يستهدف اخضاع العنصر اللاعقلي في النفس الى الفهم العقلي الخالص، ويتخذ لذلك وسائل العلم من تجربة الى تحليل وتعليل، ومن استدلال الى استقراء، أما السيريالية فهي تغامر في المجهول اللاعقلي، محتفظة له بقيمته الخاصة وبجوهره اللاعقلي، محتفظة له بعنصر العجب الذي لا يفسر، بل يهول ويؤثر، ومن هنا قيمتها الفنية، لأنها، إذ تصدر عن الأغوار اللاعقلية، تدق أبواب هذه الأغوار نفسها فيمن تقع عليه من مشاركين في تجربتها الفنية، وتثير أصداء كانت صامتة في نفسه حتى ذلك الحين، وتطعن فيه مناطق كانت عذراء خاملة - تطعنها بشحن من الانفعال والكشف الحسي، لا بالتفسيرات العقلية العلمية.

لذلك كله كان الحلم، أحد مقومات السيريالية، سواء كان هو الحلم الذي يغتصب مسرح النفس منها عند النوم، أو كان الحلم الذي يتسلل اليها، في التيقظ، من أبوابها الخلفية، ليدور عليها في فترات التهويم.

السيريالية ترى في الحلم منبعاً غنياً خصباً من منابع الشعر، والفن عامة. فالحلم هو الذي يتيح للفكر أن يحطم أشكاله التقليدية وأن يتخذ تلك الرموز الفعالة التي تتقنع بها نزعاته الأصيلة. وأبواب

الشعر الأصيلة ليست إلا تلك الرموز الحافلة بطاقات دينامية
انفعالية وهذه الرموز هي الجسور التي يعبر عليها الانفعال من نفس
إلى نفس، مدفوعاً بشحنته الانفعالية ومثقلاً بها، وبذلك يتحقق أول
أهداف الفن: تلك المشاركة الوجدانية التي تكسب العمل الفني
قيمه.

والحلم دور آخر مع ذلك، لم تغفله السيريالية، إن وظيفة الحلم
الأساسية في الواقع هي أنه يؤكد منح الإنسان حريته أمام الأشياء،
الحرية لتحقيق كل ماتجيش به النفس من أشواق ورغبات، تلك
الحرية يمارسها الحلم كما لو لم توجد القيود قط، كما لو لم يوجد
العالم الموضوعى الصلب بأسواره العالية التي لا تطل.

قد تكون تلك الحرية وهمية، لا انعكاس لها في حياة الفعل، أو
بالعكس، فقد يكون الحلم مصدراً من مصادر الفعل، وأيا كان الأمر،
أليست هي الحرية التي تشتهاها النفس؟ أليس الفن في نهاية الأمر
هو ممارسة تلك الأشواق العميقة والنزوعات الدفينة في أعماق
النفس؟ في أطاراتها الجمالية؟

والسيريالية مع ذلك ليست فراراً من الواقع إلى الحلم، وليست
لواذا بالجنون من العقل، وليست انطواء على النفس بغلقها عن
العالم، بل هي تحاول وحدةً إيجابية بين التيقظ والحلم، بين الوعي
والغفوة، بين العقل والهذيان، بين الذات والموضوع، وهي ترى في

الإنسان تلك الوحدة التي تعلو فوق الواقع، ومن هنا جاء اسمها «ما فوق الواقعية». وما فوق الواقعي هنا ليس هو غير الواقعي، ولكنه التوحيد الحي الحقيقي بين المباشر القريب المدرك وبين الممكن، بين المبتذل السوقي العامي وبين الخرافي الأسطوري الذي يعيش في نفسنا وبيننا، السيريالية إذن هي الوعي الحاد بتقاطعات طرق النفس المتشعبة، حيث تلتقي المتناقضات وتتصهر، تقاطعات الماضي بالمستقبل، تقاطعات الحس الجماعي بالحب، تقاطعات اليقظة بالنوم، تقاطعات الحياة بالموت نفسه، وتقاطعات الذات الواعية الشاعرة، بما يصدمها من ضربات الكون الموضوعي الجامد، الحافل مع ذلك بحياته الخاصة. لذلك أؤثر أن أسمى السيريالية «فن ما وراء الواقع»، إذ تشتمل على عناصر الواقع كلها، وتتجاوزها.

وقد ولدت السيريالية عندما كان أندريه بريتون في سنة ١٩١٩ يصفى الى تلك الأصوات الخافتة الهامسة ، الأمرة مع ذلك في وضوحها وسيادتها، تأتيه من أعماق النفس، بين التيقظ والنوم. وهو يكتب : «في سنة ١٩١٩، توقف انتباهي عند تلك الجمل المتقطعة إلى حد ما، والتي كانت في الوحدة التامة، عند اقتراب النوم، تظهر للنفس دون أن تستطيع أن تكشف لها نظاما محددًا سابقا معينًا من قبل، هذه الجمل ذات الصور القوية كانت معنا من قبل، منتظمة

السياق تماما، وبدأ لى أنها عناصر شعرية من الدرجة الأولى،
فاقتبصت فى أول الأمر على الاحتفاظ بها».

وفى ذات مساء، قبل أن ينام، وجد عبارة غريبة لم يستطع مع
ذلك أن يحفظها، وإن ظهرت له مجلة بمعنى واضح مستتير غلاب،
كانت عبارة تشبه ما يلى: «إن هناك رجلا تقطعه النافذة قطعتين» لا
بمعنى أنه يطل من النافذة ، بل إن النافذة تتبع الرجل أينما اتجه،
تقطعه من منتصفه أينما كان.

هذه التجربة تذكرنا بما قاله كافكا فى يومياته بالمعنى التالى:
«إن عبارة ما» تأتىنى، دون اختيار، كانت تبدو لى كاملة واضحة
بمعنى جلى لا يمكن الانتقاص منه ولا الإضافة عليه».

ومهما كانت تلك العبارة عادية مبتذلة فى جريانها إلا أنها كانت
تبدو له غالبة بديعة كاملة : كعبارة من هذا النوع: «كان يطل من
النافذة».

إن المهم فيما يذكره كافكا أنه قال: تلك العبارة: تأتية دون
اختيار. كأنها تصعد اليه، غنية بمعناها الكامل، دون إرادة منه، من
أعماق نفسه، لن نفهم شيئا من هذا إلا إذا أدركنا ما لهذا الرمز
«رمز النافذة» فى كل أعمال كافكا من قيمة، فهو الرمز الذى يأتى
المرّة بعد المرّة، مثقلا بإيحاءاته الخاصة.

والنافذة فى الواقع رمز قوى فعال، فهى النظر الى الخارج، تأمل

الكون من غرفة النفس الحبيسة، انطلاق العين في السموات
الغامضة الفسيحة من كوة الانحصار الداخلى المقيد.

على ذلك النحو إذن بدأت السيريالية تتناول أدواتها الفعالة في
أداء مهمتها، أداة الكتابة التلقائية، أو الآلية: وهى تسترشد فى ذلك
بأسلوب عملية التحليل النفسى. ونحن نعرف أن المريض، إذ يمر
بهذه العملية، تُهيأ له أحسن الأوضاع حتى تنطلق أفكاره دون عائق،
فيجلس على مضطجع هادئ مريح، تسترخى فيه كل عضلة من
عضلات جسمه، ويُعد له النور المطمئن الوداع ، ويدعى لأن يتكلم
بكل ما يدور فى ذهنه، دون اهتمام بأن يبحث عن ارتباطات ما يقوله
بعضه بعضا.

وعلى المحلل النفسى، فى الوقت المناسب، أن يكشف عما تدل
عليه تلك الكلمات والعبارات العفوية التى تصدر من مريضه، الكتابة
التلقائية تشبه عملية التحليل النفسى فى أن الكاتب لا يصدر عن
تخطيطٍ سابق أو فكرة معينة، بل هو يجلس مستعدا لأن يتلقى ما
يأتية من عبارات وكلمات وجمل، دون أن يعنى بربطها فى موضوع
معدٍ مهياً من قبل. هو يجلس حتى يصغى لإملاء ذلك النفس الداخلى
الذى يأتية من المناطق الخفية الغنية الواقعة فيما تحت الشعور.
يجلس كما لو كان شاطئاً تقذف إليه أمواج المحيط العريض العميق

بحطامات من محتوياتها، لكنها حطامات تكون جزءاً من ذات حياة المحيط، وتتسم في أعماقها بكل ما لأعماق المحيط نفسه من خصائص، هي الرموز التي تلقى إليه محملة برسالة من الأعماق، وليس من مهمته أن يفسر تلك الرسالة أو يفهمها، بل إن يتلقاها بكرة مفعمة بالرمز، قادرة أو غير قادرة على التأثير، كيفما اتفق..

وينبغي مع ذلك أن ندرك أن مهمة الكاتب السيريالي ليست أن يقنع بما قد يبدو فيما سبق من سلبية خاصة. فالكتابة السيريالية في الواقع تحتاج الى مرانة وفطنة، إذ أن من الممكن جداً أن يُدفن الكاتب تحت أكوام من هذه الحطام التي تلقى عليه، آتية من تيارات مختلفة قد يصطدم بعضها ببعض، ويكفى بعضها بعضاً.

الكتابة التلقائية تعتمد الى نوع غريب من حالات الخلق الفني. فالكاتب لا يخضع لقواعد سابقة يضعها لنفسه، ولا لتخطيط معين مدروس من قبل، وهو يتلقى تلك المواد اللفظية التي تطفو على شاطئ الشعور ويجمعها دون أن يعنى أية عناية بمدلولاتها العقلية ولا بسماتها الجمالية. لكنه، حتى لا يغوص تحت أثقال هذه المواد اللفظية المنتفضة بشحناتها اللاشعورية الخاصة، عليه مع ذلك أن يعيد إيلاج الوعي، على نحو جديد، في داخل هذه المنطقة من الحلم التلقائي. لا يعنى ذلك أن يعيد إدخال العقل المنظم الخاضع للأوضاع المألوفة، بل يعنى أن يصهر حالة جديدة يندمج فيها

الوعى الحساس بمنطقة ما تحت الشعور، بحيث يكون ضوءاً يشع فيها ويهديها ويوجهها من داخل اللاوعى نفسه. أى أن العقل المنطقى هنا ينزل عن سيادته الجافة المتحكمة التى نعرفها له فى حياته اليومية أو الفلسفية أو العلمية، ويعود يندمج فى وحدة أعمق منه وأكبر منه، هى وحدة الحياة النفسية التى تنكشف شيئاً فشيئاً عن أغوارها. ولكن الوعى مع ذلك غير منقى منها وغير مُبَعَد عنها. بل هو يعيش فى داخلها - حتى يسهر على تكاملها وحتى يخلصها من الشوائب الغريبة، وحتى يوجهها نحو أعمق تياراتها وأحفلها بالخصوصية الرمزية.

من هنا ندرك أن الكتابة السيرالية ليست هى الهذيان الخالص المنطلق، وليست هى أن نخط على الورق ما اتفق أن يأتيك وكيفما اتفق ذلك، بل هى عملية خلق وتكشف أصيلة للنفس، عملية ينبغى أن تلتزم النزاهة وأن تستضى بالوعى، ولكنه ليس ذلك الوعى العقلى المسيطر من الخارج بل الوعى الذى يندرج تحت اللاوعى حتى يتكون منهما معاً، وحدة هى القادرة على تلمس كنوزها الخبيئة.

تختلف الكتابة السيرالية إذن عن الكتابة الفنية المألوفة فى أنها لا تخضع لسيادة الأحكام العقلية أو النفسية أو الجمالية البحتة، ولا تخضع لرقابة العقل الخارجية الغريبة عن أغوار النفس اللاشعورية. وهى تختلف عن الهذيان الصراح فى أن الوعى يهديها من داخل

مناطق ما تحت الشعور، وأنه يضئ تلك الأعماق التي تنبعث منها رسالة اللاوعي، وأنه يركز هذا الأسلوب الجديد من أساليب العمل الذهني النفسى فى وحدة فوقية يمتزج فيها الحلم بالتيقظ ، ويقوى فيها الشعور مضمونات اللاشعور.

هذه الرسالة إذن تأتى للكاتب السيرىالى من أعماق نفسه، ليست رسالة غريبة عنه أو غريبة عن الانسان ، فمن المهم هنا أن نؤكد أن السيرىالية لا ترى فى داخل النفس الإنسانية شيئاً يأتيها من الخارج بل من القوى الفعالة العميقة فيها وحدها. فليس الإملاء الذى تصفى اليه السيرىالية إملاء آتيا من شىء غريب عن الانسان، بل من الإنسان نفسه ، وإن كان مطمورا كامنا غير متكشف. مهمتها هى فعلا ذلك الكشف ، بنوع من المعرفة الحميمة. الرمزية الحققة للسيرىالية هى أنها تظهر ما يوشك أن يتكشف ، تُظهره فى صوره الرمزية الموحية المؤثرة ، فهى «تصل بين الليل والنهار وتلقى فى ذلك الضوء الجديد ألغازها القديمة، السيرىالية تصدع الجدران التى تفصل بين الأكوان التى نحياها كلا منها على حدة وتتيح لمحتويات هذه العوامل المختلفة أن تلتقى بعضها ببعض، وبذلك يفسر ما للسيرىالية من غرابة على مألوف جفاف حياتنا اليومية التى انتهينا بالركون إلى ما فيها من نظام مطرد، والقنوع بما فيها من رتابة.

السيرىالية تصدر عن فكرة أساسية تذكرنا بنظريات جان جاك روسو فى الانسان الأول الطبيعى، أو هى تذكرنا بما يدور فى بعض الأديان من فكرة الجنة الضائعة أو الفردوس المفقود. فالسيرىالية، على العكس من الداروينية مثلاً ، لا ترى أن الإنسان قد تطور من الأدنى الى الأعلى، ولا تسلم بأنه ارتقى من المادة غير العضوية الى المادة العضوية، ومن الحيوان الى الانسان البدائى الى الانسان الراقى المتطور أبداً إلى الأعلى. بل هى ترى أن الانسان عاش بدايةً ذى بدء فى عالم من العجب يسود فيه التناقض التام مع القوى الطبيعية أو الإلهية، فى عالم كان كل شىء متاحاً قريباً وكان للانسان فيه كل القوة وكل القدرة وكل السيادة.

ثم انهار هذا العالم ووجد الإنسان فى الأرض لا تفارقه ذكرى هذا الفردوس المفقود .

نحن نلمس فى هذا التصوير عودة لأسطورةٍ مازالت تلح على الإنسانية من زمن بعيد موغل فى القدم.

ولكن الغريب فى هذا المجال أن السيرىالية لا تعود لهذه الأسطورة على النحو الذى تذكرها بها الأديان أو نظريات العودة الى الطبيعة، بل هى تدعو الى استرجاع كل قوانا النفسية والجسمية والسير بها الى حالة من الازدهار والايناع والتكامل، الى ما تسميه بنقطة التسامى أو النقطة العليا، حيث يستضيئ العالم والنفس بنور

من التناقض والكمال، حيث يسود نوع من التمل والأمل، وتتلاشى الفوارق الزمنية، ويتجاوز الإنسان قيود الذات ، كي يغنى فى سحر يضم العالم والذات معا فى وحدة مُسكرة.

ولعل من الممكن أن نجد تفسيراً لهذه العقيدة السيريالية فى خارج نطاق المذهب السيريالى نفسه، الذى لا يقدم لها تفسيراً ما، بل يضعها أمامنا كنوع من الأحلام الأسطورية التى تشوق الانسان وتفتنه . لعل من الممكن أن نجد لها تفسيراً «رجعياً» إذا رجعنا الى عالم الطفولة السحري، بل الى عالم ما قبل الوعى الطفلى حيث الذات الطفلية هى العالم نفسه، حيث يشعر الطفل أنه سيد الكون قبل الفطام وقبل مروره بأزمات الطفولة الفاجعة المحتومة، ولم تتبين له بعد أسوار العالم الموضوعى وحواجزه وصدماته، بل كل شىء لا يتجاوز متناول يده فى ثدى الأم وحنانها الذى يمدده بكل حاجة ويرضى فيه كل نزوعاته من غذائه لقمه ولحبه الطفلى، وإشباع لحاجاته، ربما كان فى حلم السيريالية ذاك شىء يشبه استرجاع هذا العالم السحري الذى مر به الإنسان، فى طفولته الأولى، قبل أن يفتح عينيه على صدمات الحياة وقبل أن يتعلم أن يتناول، وأن يسلم، وأن يوفق بين اندفاعاته المتطلبة وبين صلابة العالم الذى لا يعنوله، كما كان يعنو قبل الفطام.

ربما كان هذا التفسير الذى يعود الى علم النفس التحليلي

مشيراً الى فهم تلك العقيدة السيريالية، وإن كانت على أى الأحوال لا تنفرد بها السيريالية بل لا يعدو دور السيريالية فيها أن تعيد بعثها من مكنن الأساطير العميقة العتيقة التى ما تزال تراود الإنسانية منذ أيامها الأولى، الأسطورة التى تذكر عالماً قديماً من المقدرة السحرية للإنسان، ومن سيادته غير المهدورة، والتى تهدف أبداً الى العودة الى تلك الأرض المفقودة حيث تختفى القواصل بين الذات والموضوع ويغوص الانسان دون ما عائق فى أعماق اللغز الكونى، مندمجا فيه، تتفتح له الأبواب المغلقة جميعها وتتهدم الجدران العنيدة ويغزو فيه الوضوح والجلاء والنور السحرى كل الآفاق.

إلا أننا فى السيريالية، قبل أن نصل الى هذه اللحظة التى تكاد تكون لحظة صوفية الاندماج فى العالم والغناء فيه، نمر بمسارب طويلة رهيبة معتمدة من الانتظار. هذا الانتظار المقيض الذى يعتصر الشعر السيريالى كله، ويقوده الى الممرات الملتوية والمتاهات الخرافية التى لا خلاص فيها أو لا يكاد يكون منها خلاص، وإلى تلك السهول الفسيحة المغطاة بالملح فى أضواء القمر الغريبة الزرقاء التى ليست من هذا العالم. سهول مقفرة ممتدة بلا نهاية كأنما على الانسان أن يعبرها قبل أن يصل الى غايةٍ له لا يكاد يستبينها.

وإلى جانب هذا الانتظار الذى لا نهاية له، يصاحب الإنسان فى رحلته تلك قلق، بل هلع لا يستطيع علم النفس التحليلى أن يفسره

حتى يصل به الى نجاته.

فى جوانب الشعر السيريالى والفن السيريالى بعامية تتكشف لنا تلك الأراضى الغريبة الشاسعة التى تمتد فى داخل النفس، لا تعمرها إلا الوحشة وتهويل الخوف وصرخات خرساء فاعرة فاها بلا صوت، وأذرع ممتدة فتقبض فى انفعالات تذكرنا بالانفعالات البدائية البحتة، الخالية من كل تعقل وكل اتزان.

والسيريالية هنا تختلف عن الوجودية مثلاً فى تصويرها للقلق. فالعالم عند الوجوديين هو المسرح الذى ألقى بالإنسان عليه، دون ضرورة، ودون معنى. وليس هناك من قيمة فيه إلا قيمة الإنسان وحريته، وهذه فى نهاية الأمر لا قيمة لها. العالم الوجودى حتى أقاصيه عالم مقفر مجذب صخرى لا يتكلم ولا هداية فيه للإنسان، ولا مستقبل له، ولا مضمون فيه. أما العالم السيريالى فهو على العكس عالم مفعم بالرمز حافل بالأصوات المنادية، حاشد بالشحنات الانفعالية. عالم يصدر عن فردوس مفقود كان الإنسان فيه سعيداً له كل السيطرة، وما تزال تحوم فى أنقاض هذا الفردوس ذكرياته القديمة، وهو مع ذلك فردوس قائم على مناطق عجيبة عميقة رهيبة من العذابات والتهديدات تحيط بكل خطوة يخطوها الإنسان.

والقلق الوجودى يتأتى من حرية الإنسان فى الاختيار وعن صمت العالم أمامه. أما القلق السيريالى فينشأ عن زحمة المعانى التى

تسد عليه السبل وتحتشد أمامه فى كل طريق، القلق السيريالى
ناشئ من الامتلاء والخصب بل من أن الأشياء مثقلة بالمضمونات
والرموز تكاد تتفجر بها .

واحتشاد موضوعات العالم الخارجى بالرموز الانفعالية هو الذى
يفضى الى ذلك الوجه الجديد من وجوه صلة السيريالية بالعالم
الموضوعى، وهو الدخول فى الأشياء.

السيريالية كما قلنا تقع فى مفترق الطرق بين الحلم واليقظة، بين
الذات والموضوع. لذلك يتغلغل السيريالى نافذا من جدار ذاته
المغلق عليه، فيفجر هذه الذات داخلا منها عبر جدار الشئ الجامد
الموضوع أمامه فى العالم، كى يحيا حياة الأشياء الموضوعية.

تحطم السيريالية إذن أسوار الأشياء وتذيبها مع الذات الإنسانية
فى وحدة تقع وراء نطاق الواقع ، حتى وكأنها تشارك الأشياء فى
جواهرها الخفية المسدودة وبذلك يصبح الإنسان، مدفوعا بانفعالات
ونزواته، هو الوعى الذى تعى به الأشياء نفسها عبره وفى داخله،
وسواء كانت تلك الأشياء هى الشفق فى السماء أو قطعة خيط ملقاة
الى جنب الرصيف.

هذه الوحدة بين الذات والموضوع هى التى تجد فى «الإعصار
مثلا شفرات من الحقد، أو موجات عاطفية». وهى التى تملأ عالم
السيريالية بأشباح منها الخير وفيها الشرير تحوم حول أنقاض

صروح إقطاعية قائمة فى مدننا العصرية التى تعج بالآلية، وفى رحبات من القصور الوسيطية مازالت متخلقة على نحو غريب فى شوارع القرن العشرين.

هذه الوحدة تؤدى بنا الى الكلام عن ناحية غريبة تكشف عنها السيريالية، وتصل السيريالية بعلم الكيمياء القديم فى العصور الوسطى، ويعلم النفس التحليلى الحديث فى الوقت نفسه. هذه هى صلة الكلمة بالمعادن، صلة الشعر بالصخور الطبيعية.

من الشائق أن نلاحظ هنا أن كلمة «شعر» فى اللغات الأوربية تصدر عن كلمة «فعل» أو عمل أو صنّع باللغة اليونانية. وفى هذه الرابطة إلماح لأن الشعر خلق، خلق وفعل بالمعنى السحرى الأصل للكلمة حتى لكأن الشعر يجاوز ميدان التعبير والتوفيق اللفظى الى مقدرة أكبر هى المقدرة على الفعل المادى، على الصنع والابتكار والإبداع على الخلق بالمعنى الأولى للكلمة.

وهو ما يكشف لنا عن جانب على أكبر قدر من الأهمية فى صلة الانسان بالكون عند السيريالية، تلك الصلة التى تربطهم بالكيميائين القدامى.

فنحن نعرف أن الكيمياء القديمة كانت تستهدف أول شىء تحويل المعادن الخسيسة الى الذهب، والعثور على حجر الفلاسفة. وهنا يتعين علينا أن نطرح عنا ما ورثنا من تربيئتنا وعاداتنا

الفكرية الداخلة فى نطاق «الحضارة» العلمية الحديثة. فليس تحويل المعدن الخسيس الى ذهب عند الكيميائيين القدامى عملية نفعية تهدف الى الصناعة والاستغلال المنفعى. وانما هى، كما يتضح لكل من حاول فهمها، عملية سحرية تتصل بالرموز وتقارب الطقوس الدينية. هى أساسا عملية خلق غير منفعى يدور فى خارج النفس ولكنه يعبر فى الوقت نفسه عن تحول داخلى، وإلا فما معنى إضافة وصف الفلسفى الى الحجر؟ وهذا التسامى الداخلى هو نشدانهم لهذا الحجر الفلسفى الذى أفنوا أعمارهم فى سبيله. ليس الأمر هنا، كما تصوره العادات العقلية للقرن العشرين، محاولة غير علمية فجأة لا تقوم على أساس من التجريب بل هى محاولة تجرى فى المناطق التى تتخذها السيرىالية مسرحا لها، تلك المناطق التى تقع على التخوم بين الصحو والخرافة، بين الواقع والرمز، بين النفس والعالم الخارجى. فتحويل المعادن الخسيسة الى ذهب انما ينتهى ، اذا شئنا أن نعبر عنه بأسلوب مقرب، الى تحويل النفس عما فيها من خسة وشوب وعكارة، الى جوهر مستضى سحرى، هو تحويل خلقى، ورمزى نكاد نستشفه فى كل عمليات هؤلاء الكيميائيين القدامى. والعثور على الحجر الفلسفى هو فعلا العثور على تلك الوحدة بين الذات والموضوع، بين النفس والعالم، أى العثور على الاندماج الصوفى المشتضى الذى يكسب الانسان وعيه المتسامى الشامل،

ويقربه أو يصل به الى تلك النقطة العليا حيث يسود التناسق والجمال والصدق.

هذه الأحلام التي راودت الإنسانية فى العصور الوسطى، وهى عصور الرمز أساسا، هى الأحلام التى تبعثها السيريالية عن طريق الشعر . والشعر السيريالى يزدحم بتلك الصور المعدنية، بتلك الصخور والأحجار النفيسة التى تشتعل فيها، من الداخل، نزعات النفس الإنسانية.

السيريالية إذن فى مجهودها الفنى تطوير للمادة اللفظية نحو اندماج الانسان بالكون، كما أن الكيمياء القديمة تطوير للمادة الحجرية نحو أهداف نفسية إنسانية.

ويكفى هنا أن نذكر عبارات هؤلاء الكيمائيين القدامى فى وصف تلك المادة الملفزة التى كانوا يتشددون أن يجدوا فيها «الحجر الفلسفى»، حتى ندرك إلى أى حد يقترب منهم السيرياليون فى أوصافهم الشعرية الغريبة للحالات النفسية وإلى حد يتفق الجماعتان: الكيمائيون القدامى والسيرياليون المحدثون فى فهمهم للتناقض الإنسانى الذى لا يمكن انفصامه، هذا التناقض الديالكتيكى الذى يكون وحدة الإنسان. فقد سُمى هؤلاء الكيمائيون حجرهم الفلسفى المنشود بأسماء كالحمل والتنين، الذكر والأنثى، الرأس والمنى، الصيف والشتاء، السماء والأرض، الظلمة والنور،

الديك والدجاجة، الماء والنار، الملك والعبد.

هذا من ناحية. فلنسمع السيرياليين يقولون:

إن السيريالية لا تقيم اعتبارا إلا لكل ما يتخذ غاية له اختيار
إفناء الكائن في وهج داخلي أعمى ليس هو بروح الثلج أكثر مما هو
روح النار».

أو قولهم إن أكبر عدو للإنسان هو العتامة.

أو عندما يتكلم بريتون عن البلور قائلا:

«البيت الذي أقطنه: حياتي وما أكتبه، أحلم أن يبدو كل ذلك من
بعيد كما تظهر عن كُتب تلك المكعبات من جوهر الملح».

أو يقول: إنني أحلم بأن أقطن بيتاً من الزجاج، وأرتاح بالليل على
سرير من الزجاج ملاءاته من الزجاج، حيث يظهر لي مَنْ أنا، إن
قريبا، وإن بعيدا، منحوتا في الماس».

من العبث أن يحاول تفسير هذه الصور تفسيراً عقليا منطقيا. بل
ينبغي أن نفتح لها أنفسنا نتقبل الرمز حتى يؤتى أثره في داخلنا،
بطريقته الخاصة وبما له من إحياءات أصيلة فيه، وإنما يكفي أن
نلمح إلى الصلة البادية هنا بين حلم الفنان بالصفاء والنور وبين
انعكاسات هذا الحلم في أحجار الطبيعة.

ولكن هذا الحلم بالصفاء والنور ليس بالطبع إلا أحد أحلام الفن
السيرالي، فهذا الفن يعج بالصور والهديانات الموحية التي تجرى

على هذه الوتيرة.

وبريتون يصف لنا بناءً شاهده قائلاً:

«على سفح الهوة ينفتح القصر ذو النجوم مبنياً من الحجر
الفلسفى».

فى الفن السيرىالى كله نحس بنفحة الخرافة المحملة بمعانيها
الخاصة تهب على وجوهنا، فى شوارع مدينتنا.

على أن السيرىالية مع ذلك كله بنت القرن العشرين بل هى إحدى
الظواهر المميزة له فى تاريخ الفن. ومن ثم كان لا معدى أن تتسم
بالمرارة التى تجرى فى شرايين هذا القرن. ومن ثم نجد فيها ما
يسمونه بالفكاهة السوداء.

والفكاهة السوداء فى السيرىالية هى انفعال الانسان أمام أقداره
وسخريته منها فى الوقت نفسه، بحيث يؤكد حريته حيالها. فهذا إذا
يسخر منها كأنما يعلو عليها، بالرغم من وقوعه فعلاً فى قبضتها.
هذه الفكاهة السوداء هى التى تدعو السيرىالية الى تحطيم كل
الأوثان التى تواضع الناس فى مجرى حياتهم اليومى على تبجيلها.
وهى التى تدعوهم للإغراب والإغراق حتى يمسحوا عن فمهم طعم
الحياة اليومى المبتذل. وهى التى تحفزهم لأن يسخروا من السخرية
من اعتبارات اكتسبت على مر الزمن توقيراً لا يقف أمام التمحيص،
وإلى اسخرية أيضاً من الآلام التى تمزق الإنسان دون أن يكون له

ثم قدرة على شفائها، هذه السخرية تؤكد تمردهم على ذلك الألم
وحريتهم - فى نهاية الأمر - بازائه.

نستطيع على ضوء ما ذكرنا من مقومات السيريالية أن نفهم
جوهر الشعر السيريالى، فالسيريالية تتخذ من الانسان نفسه تلك
المادة الأولية التى تنشأ أن تجد فيها الحجر الفلسفى، فى أحلامها
الشاعرية. هذا الوهج الداخلى، هذا السرير من الماس فى بيت من
زجاج، هذه الموقدة المشتعلة التى تنبثق فيها ليلة البروق، هذه
السماء الداخلية التى يصعد فيها نجم وحيد.

والشعر السيريالى يقوم أولاً على عملية الإخلال المنظم الواعى
بحواس اليقظة العادية، وعلى مقدرة الشاعر أن يحيا فى تلك
المناطق المبهمة المتجاوبة بأصداء غير مفهومة والواقعة على تخوم
الأكوان المتقاطعة، وعلى قدرته أن يبقى فى داخل هذا الشك، وعلى
أن يقوم بالتحطيم المنهجي للأوضاع اليومية المألوفة حتى يغوص
فى الأسرار الحية للنفس والكون. لذلك يدين السيرياليون بأنه قبل
أى خلق يتعين أن يوجد الفوضى، ويذهبون بعارة رامبو الى أقصى
حدودها: لقد انتهيت الى أن أجد فوضى نفسى شيئاً مقدساً.

لذلك يعرفون الشعر بأنه انهيار العقل.

لذلك يمجدون مقدرة الشاعر على النفى قبل قدرته على الإعجاب
والإبداع.

نرى بريتون يقول: «أنظر الى الممكن، وما يجعله الشعر فيه،
والى حبه لما يتفق مع الواقع، فكم يبدو له قاصرا ما هو كائن وما
يمكن أن يكون. أيتها الطبيعة إنه ينكر قواعدك ، أيتها الأشياء :
ماذا تهمة خصائصك ؟ إن الشعر لن يعرف راحة إلا إذا وضع يده
النافية على الكون كله».

لذلك نجد هذا التفكك الغريب فى الشعر والتصوير السيريالى
حيث تتخلع مفاصل الأشياء وتفقد ترابطها حتى تنشأ عنها روابط
جديدة طريفة موحية خلاقة ، حتى يعمل الفن على إلغاء الفوارق بين
الذات والموضوع.

إن متطلبات الروح الشعرية كما يراها السيرياليون هى اندماج
الغريب والشاذ والشنيع، والفوضى والمجهول، هى الإفلات من
المتواضعات المألوفة للكشف عن الرموز العتيقة.

والشعر السيريالى ليس إذن موهبة خاصة يزهى بها القلائل من
الموهوبين، بل هو الكنز الدفين الذى تشترك الانسانية كلها فى
ملكيته. الشعر عندهم هو احدى سمات النفس الإنسانية ، كل نفس
إنسانية، وباستطاعة أى إنسان أن يكتشف شاعريته ، إذا تخلص من
تحيزاته التى تصاحبه فى حياته اليومية، وإذا استطاع أن ينفذ ،
بالكتابة التلقائية. وبالحم، الى منابع الشعر، فى أعماقه.

لذلك نرى بريتون يؤكد:

أن خاصة السيريالية هي أنها أعلنت المساواة التامة بين كل الكائنات الإنسانية السوية أمام الرسالة التي تأتي من التخوم، وأنها أكدت باستمرار أن هذه الرسالة هي ملكية عامة مشتركة لكل منا الحق في أن يطالب بنصيب منها فلا يمكن اعتبارها ملكاً خاصاً لبعض الأفراد.

ومفهوم مما سبق بالطبع أنه عندما يتكلم عن الكائنات الإنسانية السوية لا يعنى الرجوع عن مقومات السيريالية الأساسية في الهذيان والحلم والعودة للاشعور بل إنه يؤكد أن هذه كلها من الخصائص الأصلية للإنسان السوي، بشرط ألا يكون قد فقد كل سبيل للعودة الى أرضه الخصبة الغنية بالمنايع، بشرط ألا تكون قد جففته الحياة الآلية، وكسرت روحه التميزات المنطقية المتحجرة.

بذلك نكون فيما أرجو قد أوضحنا السبب فيما يأخذه الكثيرون على السيريالية من غموض واستعصاء على الفهم الغريب، فإنما رمزيتها البعيدة ترجع الى صدورها من منابع ما تحت الشعور، وله صورته الخاصة المقتنعة، والرموز التي نحس بوجودها في الحلم، وفي الهذيان التي تنبثق أحيانا من داخل النفس، ليست مجرد تبادلات سطحية بين الصور، ليست مجرد استعارات قريبة، بل هي رموز مركبة عميقة غنية بالإحياءات علينا أن نتفتح لها، أن نفسح أمامها السبيل كي تتصل بمناطق ما تحت الشعور فينا، وتؤثر فيها

بأسلوبها الخاص الذى لا يمر على أى حال بطريقة العادات العقلية الموروثة أو المألوفة.

إلا أن هناك نقداً هاماً يوجه الى السيرىالية من ناحية أخرى :
هى افتقاد السيرىالية للجمال كما نعرفه فى نطاق حساسياتنا الشائعة.

ويكفى فى هذا المضمار أن نذكر كلمة بريتون: «أن يكون الجمال تشنجا، أو لا يكون».

يخيل الى أن السيرىالية انما تقصد من ذلك أن تحطم تلك الصور الجمالية المنعزلة الثابتة، تلك الاصطلاحات التى ألفنا أن نجد فيها استقرار التناسق وتوازن الأنغام التى تجمدت فى علاقة تآلف تام، وبذلك تخرج السيرىالية عن متوارثات الحضارة التى نحيا فيها، لكى تصلنا بالقمم الجمالية البدائية. وهى القيم التى تروعا فى آثار فنون الأقوام البدائية مثلا حيث نرى مجسداث بشعة ومسوخا رهيبة تتسم مع ذلك بتأثير نافذ يلمس فينا مناطق فى النفس طال عليها الإنكار والإخفاء، مناطق عامرة بمشاعر أولية، مخاوف الإنسان وأشواقه ونزوعاته وأنواع قلقه. هذه المشاعر إذا وجدت تعبيرها فى الأثر الفنى كانت لفرحة التعبير، أيا كان نوع الانفعال ، قيمتها الجمالية. لقد قامت نظريات لا عداد لها لتفسير الجمال ، على أنه إذا أمكننا أن نتخلى عن اصطلاحاتنا الجمالية المتواضع عليها، يتيح لنا ذلك

أن نجد فى انطلاق هذه الانفعالات الإنسانية الأصيلة وتجسمها فى موضوع خارجى نشارك الغير بوساطته فى تجربتهم الوجدانية ، إذا تحقق ذلك ولو كان على حساب المتعارف عليه فى حضارتنا بالذات من مقاييس جمالية، أمكن أن نقول إن هناك قيمة جمالية.

وهذه القيمة الجمالية لا شك تحفل بها الأعمال السيريالية وهى تربط تجاربنا الوجدانية فيها، بشكل نفاذ بتجارب الإنسانية البدائية، فى أصالتها وأوليتها وعمقها الذى لا يضمحل ولا ينتهى الى قرار. ولعلنا نجد صياغة لهذه الفكرة فى كلام بريتون : لا يمكن أن يوجد فى نظرى جمال، جمال تشنجى إلا بتأكيد العلاقة المتبادلة التى يرتبط بها الموضوع فى حركته وفى استقراره.

الجمال إذن عنده تصور دينامى دياكتيكى ينبغى أن يتأتى عن طريق الكشف التلقائى الذى ينبثق من النفس ليربطها بالعالم، كتب إيلوار يحلل الشعر قائلاً:

«الهذيان، والإخلاص، الغضب، الذاكرة، الجنون، الحكايات القديمة، المائدة والمحبرة، هذه المناظر غير المعروفة، الليل المنقضى والذكريات العنيدة لا أرى لها: تنبؤات العاطفة، اشتعالات الأفكار والعواطف والموضوعات، العرى الأعمى، المشروعات المنهجية لأغراض لا جدوى لها تصبح وقد غدت على أول مكانة من الجدوى، الاخلال بقواعد المنطق حتى غاية المحال، استخدام المحال حتى غاية التعقل الذى لا يقهر، إنه ذلك وليس تجمع المقاطع

والكلمات والسواكن والحركات جميعاً ما هرا الى حد يدنو أو يبعد،
أو يتأتى له التوفيق الى حد يقل أو يكثر، ذلك هو الذى يسهم فى
تناسق نغم القصيدة. يجب أن نتحدث عن فكر موسيقى لا شأن له
بالطبل والكمان، ولا بالقوافى والتفاعيل فى ذلك الكونسير المخيف
الموجه لأذان الحمير.

إننى لا أخترع الكلمات، بل أخترع الأشياء الكائنات والأحداث
وأخلق لنفسى العواطف.

إن القصيدة تكشف عالماً جديداً وتصبح إنساناً جديداً.
لقد ظن البعض أن الكتابة التلقائية تجعل القصائد لا جدوى
فيها. لا، بل هى تزيد وتنمى من مجال تفحص الوعي الشعري
وتكسبه غنى. فإذا كان الوعي كاملاً توازنت العناصر التى
تستخرجها الكتابة التلقائية من العالم الداخلى وعناصر العالم
الخارجى. وعندئذ تتحقق بينها المساواة فتخرج وتندمج لكى تكون
الوحدة الشعرية».

السيرىالية، بعد، ليست فى مذهبها مجرد حركة فنية، بل ثورة
كاملة. على أنها، أيا كان الأمر، قد تركت أثراً عميقة فى الأدب
والفن، حتى ليكن أن يقال إن الفن جميعاً بعد السيرىالية، لا يمكن
أن يعود الى ما كان عليه قبلها.

الاسكندرية ٨ سبتمبر ١٩٥٤

ب- سيرىالية مصرىة فى الفن التشكىلى :

عندما ألقى جورج حنن - الكاتب المصرى باللغة الفرنسىة -
محاضرة عن مبادئ السىرىالية فى القاهرة ، عام ١٩٣٧ كان ذلك
إيذاناً بمولد السىرىالية المصرىة.

وفى عام ١٩٣٨ أصدر رمسىس يونان كتابه «غاية الرسام
العصرى» الذى كان ثورة على المفاهىم القدىمة فى فن التصوير.
وتكونت بعد ذلك جماعاة «الفن والحرىة» ثم جماعاة «الخبز
والحرىة».

لم تكن السىرىالية المصرىة تقليداً أو استنساخا للسىرىالية التى
عرفتها أوربا قبل ذلك فى أعقاب الحرب العالمىة الأولى.

كانت السىرىالية فى مصر مقترنة بالثورة لا بالإحباط، بالأمل فى
التغىير ولست نتاجا لأهوال الحرب، ولكنها أساساً كانت مصرىة
لأنها استلهمت تراثاً خاصاً بها وحدها، هو تراث الأساطىر الشعبىة
المصرىة، وأفادت من رموز الفولكلور المصرى، بل ذهبت الى حد
أنها - فى التصوير - استمدت ألوان اللوحة من الألوان المصرىة
الممىزة: الطوبى الفرعونى والأزرق الاسكندرانى والأخضر الذى
يمىز أكفان أولىاء الله الصالحىن وأضرحتهم.

رسم كامل التلمساني لوحة «معنى الحياة»، على قصيدة جورج
حنين، فتحول الوجه الانساني عنده الى بناء راسخ - يوحى برسوخ
الأهرام نفسها - ولكنه واسع العينين، لا يتردد في مواجهة الحياة،
بل أنه يستند على حائط منيع كله عيون مفتوحة ، عيون الحجر لا
تنطفئ، عيون الوعي والفهم وليس الاستغراق في غيابات اللاوعي،
ومتاهات الحلم. ومع ذلك فان الصبغة السيريالية - أو الفانتازية -
جليّة وفعّالة.

أما لوحته «الجمجمة المحطّمة» فعلى الرغم من عنفها وصخب
تعبيريتها وتشوّه ملامحها، فانها توحى بالتماسك - مع أنها بالفعل
محطّمة - كما توحى بالصمود والثبات، وحتى مع انسكاب الدم من
شقوق الجمجمة - وهو دليل حياة عارمة متصلة وليس اشارة الى
نزيف الموت - ومع تشعّث الشعر المتوفز بالحيوية، فان اللوحة
تنطق بتمجيد الحياة.

قال رمسيس يونان: «إن العلم الحديث ليقامر بالعقل سعيا في
التوصل الى ما لا يمكن أن يتصوره عقل» وان الفلسفة بقدر ما
تنطوى عليه من رغبة جنونية في المعرفة الشاملة هي التي تعكس
بعض الهواجس والأوهام والأشواق التي تخامر بعض النفوس
الفسفورية الملهمة.

إلا أن فن رمسيس يونان، وهو فن مرهف وشديد الذكاء، هو

الذى يعكس بالفعل هذه الأشواق، فى لوحات تنم عن عقل يقظ وحساسية دقيقة وروح مأخوذة بما وراء الظواهر الخارجية، على براعة رصدها لهذه الظواهر نفسها

صوره الأولى متدفقة بالحسية العضوية المتفجرة بالجسدانية - حيث نجد الأعضاء الحية كأنها أشلاء متدفقة بالدم الحفى ومضمومة مع ذلك على هيكل صلب قوى التشييد، مثل صورة «العشق المفترس». أما لوحاته الأخيرة فيعمد فيها الى نوع من تجسيد التجريد، اذا صح هذا التعبير، حيث تتحول مادة العالم الصخرية الى عجيبة مهندسة ونابضة، وكأنها مجرات الأفلاك العلى وأرض مصر العريقة معا، وخصوصا باستخدام تلك الألوان - أو عجائن الألوان - الحارة، المحروقة، المتوهجة بشمس لا تتطفى.

وفى مرحلة متوسطة نجد رسوماته الدقيقة المضيئة، عظام بلورية مصفاة تحتوى مهجا مضمرة، وأوتارا تعزف موسيقى تشكيلية خالصة.

«لولا رمسيس يونان لما كان كامل التلمسانى أو كان فؤاد كامل أو تحية حليم أو جاذبية سرى أو آدم حنين أو هجرس، أو عشرات من الفنانين الذين يجتهدون بالرمز خارج المنظور.. عبد لهم الطريق وأزال ما يعترض طريق انطلاقهم من أشكال وقواعد تقليدية وحدود للرؤيا وللتعبير» .. بصماته على التشكيل المصري لن تمحوها

الأيام».

(لويس عوض)

إن الشظايا المتراكمة في نظام يكاد من فرط عقلانيته أن يتجاوز العقلانية الى ما وراءها، في لوحات رمسيس يونان، تجمع عالماً ممزقاً في نسق جديد، هو نسق رؤية التنبؤ والاستشراق عن طريق اللون والتشكيل وتجسيم ما هو غير قابل للتجسيم، حيث يظل التوتر قائماً طول الوقت ولكنه محكوم ، ومسيطر عليه، في داخل سر الفن. فهذه سيرياوية، بقوة أنها تعلو على الواقع، وأنها اذ تعترف بتشتت العالم، فإنها تخضعه مع ذلك لموسيقى مضمرة وشاملة.

يقول فؤاد كامل إن «التفكير هو الحرية، والحرية هي اتجاه نحو المجهول» وهي عبارة تلخص المسعى الذي ظل يحكم عمل فؤاد كامل طول حياته وعلي اختلاف أساليبه ورؤاه : الحرية ، الضرب في غمار المجهول، ولكن في سياق الفكر.

في مرحلته الأولى التي تتسم بطغيان العنف السيرياوي نجد عَصْفُ جذائل الشعر النسوي مثلاً أو جموح الخيل أو عمق العينين تطويراً للوحة أولى له - عام ١٩٤١ - حيث نجد صرخة العين النجلاء المفتوحة على سعتها رعباً أو دهشة.

أما في مرحلة تالية فقد شف هذا العنف وصفاً، وجنح نحو

تجريدٍ ما زال ينطوى على عرامة وصخب هي أبعد ما تكون عن
صحو التجريد النقى وبرودته.

لم يكن فؤاد كامل قط ممن يتبع الخط التقليدي، كان دائماً ممن
تستهويهم المغامرة الداخلية، سواء في مرحلته السيريالية الخالصة
أو في تجربته التجريدية المثيرة، كان يبحث عن الأسرار العميقة
الأولية، وعالم الانفجارات التي تغمر أفواهاها في صرخة تشكيلية،
إما أحزان داكنة بألونها القائمة، ودوائرها الضيقة المغلقة، وإما
أسرار البهجات المشرقة الأصفرار والمساحات المزدهرة المنقشة
التي تحتفل بها العين والنفس.

لعل عبد الهادي الجزار من أبرز الفنانين إسهاما في تأسيس
وازدهار السيريالية المصرية، فهذا الفنان الذي نشأ في حي القبارى
الشعبى فى الاسكندرية وعاش بعد ذلك فى حي السيدة زينب العريق
فى القاهرة كان من أقرب الفنانين الى روح الشعب، وأقدرهم على
استلهم الرموز والرؤى والأساليب الشعبية وادماجها فى تشكيل
خاص به وحده ينم عن أصالة متفردة.

إن مفردات التشكيل فى لوحاته وحدها - مع صياغتها الفريدة -
تشير الى عمق ارتباطه بالتراث الشعبى: من هذه المفردات الأحجية
والتمايم والثعبان والقرد والبومة والقط - ذلك الذى ينتمى الى أسرة

الآلهة الفرعونية - والديك والفأر والبيبغاء والوشم واليد المفتوحة الأصابع على شكل «خُمْسَة وَخَمِيسَة» والمفاتيح المعلقة - مفاتيح أبواب مرصودة وراءها كل الجو السحري والخرافي الذي يعمر لوحات هذا الفنان العظيم.

ومنذ المرحلة التي عرفت بمرحلة القواقع في أوائل الأربعينيات استطاع عبد الهادي الجزار أن يدمج الجسم الانساني مع ما هو غير انساني ، مثل الأسماك والأصداف ، بقوة سوف تزداد في كل لوحاته اللاحقة، حيث يتوحد عالم الواقع مع عالم الخرافة، وتصبح الظواهر اليومية العادية وقائع سحرية، وينكشف العالم الداخلي للإنسان في أضواء فانتازيا باهرة مستلهمة دائما من تراث الشعب ومن أدوات حياته العادية في الوقت نفسه.

في لوحة «ذات الخلخال» (١٩٤٨) نجد أن الخلخال الذي يلتف بساق الفتاة كائن حي وعنيف، وهذه الحياة الكامنة تتفق مع عنف الحياة المكبوتة في الجسم الأنثوي العاري أما البيبغاء فهو حضور القوى غير العاقلة ولكنها ناطقة مع ذلك بشكل ما، ويسهم في فعالية اللوحة أنها تخرق قواعد التناسب التقليدية مع أنها توحى للوهلة الأولى بالتزامها، وهو ما يتكرر أيضا في لوحة «أدم وحواء».

تزاوج عالم الواقع واللاواقع عنده يأتي أحيانا في تجاور الجسم العاري وأقنعة الحجاب والملبس الكامل كما نجد في «الكورس

الشعبي».

وعبد الهادي الجزار استطاع أن يبعث عالم ألف ليلة وليلة
المصرية، وأن يوحد بينها وبين رؤية معاصرة ولا زمنية في الوقت
نفسه، وذلك ليس فقط بالجوء الى الرمز والى المفردة الشعبية بل
باستحياء رؤية تشكيلية تتجسم في توزيع النسب بين مكونات
اللوحة، بحيث تحرق نسب النظر العادي المؤلف، وفي اختيار
موسيقى لونية تذكر في الآن نفسه بألحان التخت الشرقي وتآلفات
وتنافرات الموسيقى الهارمونية، بين الأخضر والأحمر، بين الأزرق
والطوبى، وما فيها من تنويعات تكاد تكون غير متناهية، على نحو
مستكن هادئ حيناً وعلى نحو من الوحشية والحرية بما يكاد يشفى
على عالم الجنون والانطلاق، انظر لوحتيه «المجنون الأخضر»
و«الدرويش والفيلين».

وعلى الرغم من الغرابة التي تبدو لأول مرة في انتقال عبد الهادي
الجزار من هذا العالم السفلى الذي يجيش بمخلوقات خرافية الى
عالم يوحى بأنه أصبح ألياً بل اليكترونيا يعتمد على مفردات علمية
وتكنولوجية

(«جسم هابط من السماء» - «من الفضاء» وغيرها) فان الصلة
بين هذه الرؤى صلة حميمة مع ذلك وان اختلفت مفرداتها لأن هذا
العالم التكنولوجي الصناعي ما زال يحتوى في داخله رؤية سحرية

وايماننا عميقا بقوى الشعب المصرى الداخلية العريقة (انظر «السد
العالى» و«حفر قناة السويس»).

وليس حامد ندا - مع كل خصوصيته وتميزه - بعيدا عن هذه
الرؤية التي تنبثق عن عالم مصرى سحرى هو فى ذات الوقت عالم
الحياة اليومية، وعالم الشعر اليومى.

وقد بدأ حامد ندا أعماله فى مرحلة الأربعينيات برؤية قريبة لرؤى
عبد الهادى الجزار وان كانت بالطبع مختلفة عنه : أى أنها تستلهم
مفردات الحياة الشعبية لى تعيد صياغتها، نجد عنده مثلاً لمبة
الجاز، فى لوحته «مصباح الظلام» أو نجد البرص على الحائط ،
مكبراً وجاثماً ومسيطرًا فى لوحته «تكوين» (١٩٤٧) كما نجد
تكوينات أقرب الى تكوينات الجزار فى «ال دراويش» و«نوم القطعة»
و«الطيور» (على نفس النحو الذى نجد فيه تكوينات براك وبيكاسو
متشابهة تماماً فى بدء تكون التكعيبية). ولكن حامد ندا سرعان ما
يجد رؤيته الخاصة المحلقة فى كائناته تلك المتطايرة التي تخلصت
من ثقلها اليومى العادى وفى صفاء ألوانه الخارقة النقاء.

وبينما كانت الفانتازيا عنده عنيفة وقريبة من الوحشية - وقد
ظلت كذلك دائماً عند عبد الهادى الجزار - إلا أنها فى مراحل
نضجه وتفرده قد أصبحت شاعرية رقيقة وسابحة فى رؤى غنائية،

تذكرنا أحيانا بشكل ما برؤى شاجال وإن كانت مختلفة عنها أساسا
فى مصادر الهامها الشعبية المصرية وفى مزاجها الشخصى
والجماعى معا.

فى عالم حامد ندا تنقسم الرابطة بين كائنات اللوحة وبين
الأرض، وتختفى قواعد القيود المفروضة، لكى تهيم مكونات اللوحة
فى سماء حرية لا تكاد تحدها إلا حدود الفن الصارم الدقة مع كل
تحليقة فى أجواز الخيال.

وإذا كان حامد ندا قد قال فى ١٩٥٩ إن «كل عمل فنى يخلو من
السيرىالية لا يمكن أن يعد عملا فنياً فانه أيضا لا يتبع خطى
سيرىالية الغرب سواء فى تشكيلها أو فى مضمونها، فما أبعده عن
القلق والتشتت والجوء الى خفايا اللاوعى المظلمة، بل كانت مفرداته
أصفى وأجلى مع أنها متشحة بالسر حتى فى صفائها، بألوانها ذات
الايقاعات الخافتة الموحشة أحيانا والمليئة بالأمل أحيانا أخرى.

أنه يقول «تعيننى الدلالات الانسانية من خلال رؤى تشكيلية
لمجتمع تكالبت عليه الرزايا منذ سنين سحيقة.. إن فى شخصى
أباء بدائيا».

ونحن نرى فى لوحاته الأخيرة تخليا عن «التجسيد» الذى رأيناه
عند الجزار، وعند حامد ندا نفسه فى مرحلته الأولى، وانخرطا كاملا
فى تسطيح الشخص والشخصيات، وتجريدها من أبعادها الثلاثية ،

وتحويلها الى انسياب غنائى فى برّاحٍ متسع.

إن أعمال أحمد مرسى تعتبر من أحدث تجليات الاسهام الخاص الذى بدأ فى صنعه فنانون مثل الجزار وندا، وغيرهما.

وقد بدأ أحمد مرسى حياته الفنية فى الأربعينيات وأوائل الخمسينيات بلوحات فيها رمزية واضحة تنم عن أحلام رقيقة أسيانة وشاعرية نحيلة مقطرة، وكان فى ألوانه عمق قليل وانبساط على مساحات مبسطة، وله خطوط سوداء محددة تذكرنا أحيانا بتفصيلات الشعر، وبالموسيقى الجنازمية عند «رُوه»، لكنه فى مرحلته الثانية أخذت عجينة ألوانه تصبح كثيفة وألوانها متراكبة غنية وخصبة تتفجر بمتعة حسية خالصة، وفيها بهاء الألوان الضاحكة حيناً أو قتامة الألوان المكتومة المقفلة على حياة عنيدة أحيانا. أخرى، وأصبحت تصميماته معقدة ومركبة، مع اعتماده على هيكل داخلى بسيط، ثم أخيراً مرحلته الحالية التى هى أقرب الى الجداريات الفسيحة حيث نجد انفساح الأفق التشكلى واتساع مساحة الدراما وإيجاد توازن يقوم على نقاءٍ ناصع يعتمد على ألوان عريضة تكاد تكون من نغمة واحدة وإن كانت فيها التدرجات التى تكاد تكون عفوية.

ومازالت خصائص فنه الأساسية هي أولا المتعة الحسية العنيفة

التي يجدها فى اللون، ثانياً الجمع بين عدة مستويات فى تنظيم التكوينات والمساحات والايحاء بمختلف المشاعر والمزاجات، وثالثاً: الشعاعية التي تجاوزت البساطة الرقيقة الى الكثافة الخصيبية، رابعاً: الرمزية التي تحتوى على مضمون درامى ملتصق بشكل لا فصل فيه بالقيم التشكيلية البحتة من تلوين وتكوين وتوزيع للمساحات، ومن هذه القيم التشكيلية البحتة عكوفه على الصياغات بالدائرة والمثلث فى مختلف التركيبات والتراوحيات والعلاقات بينها وبين الخط الأفقى الممدود والتعامد الرأسى القائم.

أما مفرداته التشكيلية فهي أساساً وجوه الأقنعة المبتورة الفاعرة العيون، والحصان بما يمثل من قوة تتجاوز المدى الانسانى ومن امكانات الصياغة الفنية المتعددة، ومنها العباءة أو الوشاح الذى يرمز الى الخفاء والسر، والتاج الذى يكلل الرأس ويبقيه شامخاً، والبحر دائم الحضور، والسمة التي هي ثروة وكنز عليك أن تسعى اليه بالكد وبالنعمة معاً، وأخيراً رموز السيريالية المصرية الخاصة - بعد أن صفّيت ونقّيت - العجلة ، والقط والثعبان والطير الغامض الهوية.

ونأتى أخيراً الى فنان ينتسب الى هذه الأسرة المتنوعة المشارب وان كانت متقاربة الانتماء، وهو جورج البهجورى الذى نلمس فى

أعماله الأخيرة صلة واضحة بتراثه الخاص كما يتجلى فى وجوه
الفيوم العريقة: تلك العيون النجلاء العميقة، وذلك الثبات الذى يضم
حضور الحياة القوى، وتجاوز تقلباتها وجيشانها فى الوقت نفسه.
وهو يتوسل الى ذلك بنوع من عجينة اللون التى تميل الى الكثافة
والبياض الأشهب الرمادى فى الوقت نفسه، ويتشكيل قائم على
بساطة متناهية فى التركيب ، تكاد تكون أحادية البعد ولكن من غير
تسطيح بل بنوع من التجسيم النحتى فى الوقت نفسه وهو التجسيم
الذى يقترب من شكل القناع.

ليس هؤلاء الفنانون إلا نماذج بارزة من اسهام المدرسة
المصرية فى السيريالية التى تقترب أحيانا من التعبيرية وأن كانت
هذه المصطلحات كلها تقريبية أولا ، لأنها مأخوذة من سياقها
الثقافى الغربى الخاص بها وثانياً، لأن لكل فنان منهم خصائص
متفردة، والمدرسة المصرية كلها ميزات خاصة غير متكررة.

ج - سيرالية مصرية فى الأدب :

كان ظهور السيرالية فى الأدب المصرى، فى الأربعينيات، أقل وقعا وأخفت أثراً عما كان فى الفن التشكيلى المصرى. ربما كان ذلك لأن أبرز كتابها عندئذ كتبوا بالفرنسية، وكان عميدهم، بلا شك، هو جورج حنين، ولعلنا نستطعم مذاق كتابته - وإن كان ذلك عبر الترجمة للعربية - من بضع قصائد أترجمها له، أولها قصيدة بعنوان «لوكريزيا» مهداة إلى منير حافظ :

جمال بلا مراوغة

جمال يستعصى على الأيحاء ، أو الابتعاث

الأصابع تستحيل الى تطريزات حتى ترتقى إلى الاحاطة

بخصرك.

.....

صفحة تظل مفتوحة

الإصبع يظل مسددا الى موت العاشقين بالصدفة

فى اللحظة التى يتضافر فيها كل شىء

على انتصار رذائلهما الخفية

.....

تدور اللعبة بين العقيق والورد البري

بين المنجنيق والراية

بين المخدع وطائر «القائند»

بين صمم أولئك الذين يعرفون وجلجلة أولئك الذين يرون

.....

لم يبق إلا الحكم على هذه المرأة

وتقاسم نفاياتها

والحيلولة دونها وأن تمتد الى خارج حظيرة جنسها الشريد

لم يبق إلا إعادة توجيه نظرها

شجرة «الشورى» المنهومة للنظر

حتى انعقاد البلاط دون حراك

حتى التقبُّض النهائي للصورة على حافة العين

.....

المصباح الأشهب يتوقف ويدور حول نفسه برصانة

عندما ينفذ الى الغرفة زائر لا يبالي

وقد أعلن عن موته شنقا مرات عديدة

وعند اقترابه تكف اللعبة عن أن تدور

ولكن علامات مسمومة تظل باقية على كل الموائد
والمناديل الطائفة تحمل منذ الآن الحروف الأولى من اسمك،
حدادا.

الطيور لزجة.

.....

عندئذ تنتصب لوكريزيا مثل سنبلة
وتتسع الغرفة كما يطير «الابسنت»
وينفصل حجر، بصرخة ليلية
عن واجهة حيوانية
ويحس المرء أن الزائر الخارجى سوف يتخلص من كل شيء
ويستعد كل امرئ لطقوس الاحتفال.

.....

نهدان بارزان يستقران على سرير صوخته الشمس
لم يبق إلا الحضور عند تقلباتهما الأخيرة

.....

فإذا كان جورج حنين، والبير قصيرى الذى تسرى فى قصصه
ورواياته روح سيريالية مخامرة، قد كتب بالفرنسية، فان رمسيس
يونان، وكامل التلمسانى وفؤاد كامل قد كتبوا بالعربية وان كانت

«كتاباتهم» الأساسية هي التصوير أو الفن التشكيلي.

وفي الاسكندرية في الاربعينيات كان هناك محمد منير رمزي،
وأحمد مرسى، وكان في أشعارهما ارهاص قوى بالسيريالية التي
تسرى الآن - ولعلها تستشرى - في كتابات الشعراء المحدثين من
أجيال السبعينيات وما بعدها.

وفي ١٩٥٠ كان أحمد مرسى، في العشرين من عمره، كان يكتب
أشعاراً من قبيل:

خطواتي الخرساء كالأجراس في الليل البهيم
وحينني المشبوب كالعصفور في قعر الجحيم
أنا ذا

أحاول أن أمد أصابعي
وأشد أطراف النجوم
على أرى برجى القديم
برجى المعلق في الغيوم
قد عدت عودة طائر

يرنو الى الأجواء في سأم اليم
الورد يذبل في الشتاء
وشتاء قلبي موحش كابى الجواء
فلما أعيش لما وأدليج في الخواء

الغاية..

قبل ذلك بخمس سنين ، كان منير رمزى يكتب بالعربية، فى
رباعياته:

أقاصيص الموتى
الكل ينسى ويمضى
الحلم يمضى والليل ينسى
لكنها تمضى ولا تنسى
أحلام الموتى فى ليل أحبائهم

.....

نجوم ، بل دموع من عيون الموتى تنزعها الرياح
شموس، بل ضياء فى عظام الموتى تحرقها الليالى
وحياة، بل ضباب من أنفاس الموتى تنسجه السنون.
نجوم، وشموس ، وحياة

.....

أنغام أمهاتنا مزّقتها الزمن
مزّقتها الزمن
ومازلنا نرقص على أشلائها

أقدامنا تدمى، والموت فى رقصاتنا

.....

يتنفسن ضباباً من أنفاس الموتى ويلدن أمواتاً

ثم يغتنين لهم كل مساء أغنية الحياة

إن الكلمات كلماتهن

لكن الأنغام أنغام موتى

وكان يكتب بالانجليزية «بقايا شموع: علامات الطريق فى تاريخ

لحياتى» ما ترجمت منه:

الميلاد

تنغيمات الرماد والفحم الذى لم يحترق تماماً، وقود آلية شاذة

مريضة،

الحب

سبب الوجود لطفيلى رجم بلعنة وعيه بنفسه،

النساء

فخار الصينى، خشن وقذر ، يصقله ويعبده الشعراء والبلهاء،

الأزهار

أوان ملونة تعبق فى عروات بدل الحيوانات الأنيقة، وتنمو كذلك

على أحجار القبور.

الذكريات

نغمات الساعات المسترخية، بعد أن ماتت وشاهت، ساعات كانت
عساها تكون.

ولعل السيريالية فى الأدب المصرى ظلت كامنة من نهاية
الأربعينيات حتى السبعينيات، وان كانت ثمة تجليات لها قد انبثقت
فى كتاباتى القصصية طول الوقت، وفى كتابات لغيرى مثل بدر
الديب، وهى كتابات بقيت فى الظل الأدبى ، والنقدى، حتى عهد
قريب، أو حتى الآن.

وقد بدأ الاهتمام بالسيريالية، تأريخا وتأصيلا من ناحية،
واستلهاما ابداعيا من ناحية أخرى أو ترجمة من ناحية ثالثة فى
السنوات الأخيرة على أيدي كتاب مثل سمير غريب وبشير السباعي،
وظهرت مجلات «صغيرة» هامشية وطلعية تقتفى أثر مجلة «التطور»
(١٩٣٩ - ١٩٤٠) و «المجلة الجديد» فى عهد رئاسة تحرير رمسيس
يوان (١٩٤٢ - ١٩٤٣) و «جاليسرى ١٩٦٨» (١٩٦٨ - ١٩٧٠)
وكانت قد نشرت، ضمن ما نشرت، ترجمة لقصائد سيريالية ، ومن
هذه المجلات الصغيرة الحديثة العهد «الكتابة السوداء» و «الكتابة
الأخرى» و «الأربعائون».

أما «السريالية الجديدة» في الشعر المصري - وقصيدة النثر
منه على الأخص - وفي الكتابات الابداعية التجريبية بوجه عام، فلا
شك عندي في وجودها القوى الفعال.

القاهرة في أول فبراير ١٩٩٢

التخايل فى فنّ القصة

أ - مقدمة

لست أظن أن ثم حاجة للقول أن «القصة» مقوم لا ينفصل، موغل في القدم، من التراث الحضارى.

ولست أظن أننى أخطئ الاستنتاج كثيرا لو قلت إن الإنسان عرف «القصة» منذ عرف الكلام. ألا أجد فى أول ما يحكيه الطفل، أو يحاكيه، ما يؤيد هذا الاستنتاج؟.

وبالطبع فأنا أقصد فى هذا السياق فن القصة بأوسع معانيه، ولا أقصره، كما هو واضح، على ما اصطلح عليه فى «القصة القصيرة»، أو «الرواية الطويلة» فى شكلها الفنى الاوروبى أساسيا، فذلك فن حديث العهد.

لكن حكايات الأبطال والآباء، ومآثر الأسلاف والأنبياء، وقصص الخلق، والقوى الخارقة، والآلهة، من سمات الجماعات الإنسانية كلها، بل هى من نواقل التراث البدائى، سواء صادفناها فى فولكلور الأقوام البدائية، أو معتقدات الحضارات العتيقة، أو أساطير الشعوب القديمة.

«القصة» إذن سمة من سمات التواصل الإنسانى، فى ثباتها وبروزها على طول مجرى التاريخ الإنسانى، حتى يمكن أن يقال إن

الإنسان هو، أيضا، كائن قصاص.

«القصّة»، بهذا المعنى، جريان درامى يقوم على مصطلح متضمّن يَخْفَى بنا فى العادة حتى لا نكاد نُصيخ الانتباه إليه إلا بعد شئ من إعمال التأمل. وهو مصطلح مرهف متكلّف به، دقيق، لكنه يأتى تلقائيا، دون حاجة إلى استثارة، حركة غَرزِيّة فطرية لا تكاد «القصّة» تبدأ حتى تُعمل أليته على نحو ممد غير محسوس. هذا المصطلح هو التخيل.

فالقصّة تأخذ بنا، دون صدمة، دون فجاءةٍ فى الانتقال، ودون أن تعنف بنا إذ تتخطى الحواجز، فإذا هى تلج بنا عالما آخر. هذا العالم الآخر مرويّ، أو محكىّ، ولكنه ليس عالما مُحَاكى. بمعنى أنه حتى إذا صدرت «القصّة» عن مقدمة، أو مسلمة أولية، بأنها حدثت بالفعل، فإن هناك فارقا زمنيا، أو مكانيا، بين ما تصدر عنه «القصّة»، وبين الخبرة المباشرة الآنيّة.

الدراما، أو المسرح الدرامى، فيهما نوع آخر من الإيهام، هناك نجد «الأبطال» يعيدون ممارسة الحدث، بأجسامهم وأفعالهم وأقوالهم، يقلّدونه، يحاكونه، يفعلونه من جديد، فى كل مرة.

أما فى القصّة، فهنا حاجز مسلّم به، فرق فى الزمان، أو على

الأقل فى المكان. هنا «رواية» أو «حكاية»، وليست «محاكاة»، ومن ثم فالخيال عنصر أساسى فى القصة. إنك لا «ترى» أحداث القصة، بل القصة تبتعث لك «رؤيا» بالأحداث. أما فى الدراما فأنت بالطبع تشهد بعينيك، وتسمع بالفعل هذه الأحداث نفسها، مكررة هذا صحيح، ولكن المصطلح هنا هو التسليم بأن الأحداث تقع أمامك بالفعل، ليس مرة أخرى، بل تقع للمرة الأولى.. فى القصة إذن عالم يعيش فيه ناس لا يوجدون فى «الواقع» بوصفهم كائنات موضوعية عضوية، فأنت لا «تراها» وتدور فيه أحداث لا تقع أمامك بوصفها حركات خارجية مشتبكة بعالم الأشياء الفيزيائية العينية. لكننا لا نلقى لذلك بالاً، ونسلم أنفسنا، دون عناء - بل نحن نستسلم فى راحة - لتلك التخيلات، كأننا نحدس، دون حاجة إلى إرشاد أو هداية، ان فى تلك التخيلات صدقاً من نوع آخر، وواقعاً أكثر واقعية، وأن فيها «حقيقة» أخرى، تلك الأوهام، أمس بنا من أقنعة «الحقيقة».

أظن أن شيئاً يسيراً من التأمل سوف ينتهى بأن يبدا ما ينبغى أن يثور لذلك كله من دهشة. ألا تجرى حياتنا الداخلية كلها، منذ الطفولة، على أنماط شتى من التخاييل؟ وأحلام اليقظة التى تراود طفولتنا، وما تزال تتبدى، بين الفنية والآخرى، فى كل سنوات حياتنا، فتضج وتتوهج وتحترم فى الصبا والشباب، فى حكايات من

الحب والقوة، ثم تلين وتهداً في الرجولة، وتكاد تستكين وتستتيم في الكهولة تتخايل بنا حتى النفس الأخير، أليست تلك كلها خبرات من صميم خبراتنا؟ بل نحن لا نجد فيها غرابة، نلوذ بها، كما ينبغي فعلاً أن نلوذ، في الضائقات، لتفريج توترات قابضة، واستعادة التوازن والمقدرة على الفعل.

القصص، إذن، تخايل كلها.

وتلك المسألة التي تكاد تكون مبتذلة إذ نضعها في تلك الصورة، لا نكاد مع ذلك نحس بها، فنحن، دون انتباه، نقبل القصة دون مساءلة، ونتلقاها على الفور - وهي «وهم» صراح - كنمطٍ مشروع من أنماط حياتنا النفسية. هناك مصطلح بين القاص والمتلقي، متفق عليه: أن «نقبل» هذا الموقف، وأن ندخل فيه، وأن يلعب كل منا دوره.

فلم تجرِ الأمور على هذا النحو؟ لم نحتاج لتلك التخاييل؟ (ونحن بلا شك نحتاج لها) وما مصدرها، تلك التخاييل الضرورية لنا؟ وما قيمتها وجدواها؟ بل لم تكتسب القصة، وما فيها من تخاييل، تلك القيمة والجدوى؟

هذه أسئلة نحاول أن نرود إجابتها؟ وأن نغمز بعض أسرارها.

الإغريق كعادتهم فى معظم المسائل، لم يخطئوا أن يمسّوا النقط
الجوهرية فى إجاباتهم، مسّاً بدائياً، هذا صحيح، لكن فيه
استبصاراً لم تأتِ الكشوف الحديثة الا مؤيدة له، فى جوهره.
ونحن نجد أفلاطون يقول على لسان سقراط، فى «إيون»:
«ان كلّ شعراء الملاحم المُجيدِين لا يأتون بكل تلك
القصائد الملحمية الرائعة، من فنّهم، لكنهم ملهُمون؛
مستحوذ عليهم، وكذلك الشعراء الغنائيون المُجيدون،
فالشعراء الغنائيون لا يقولون تلك الأغاني الجميلة وهم
متماكون حواسهم، بل هم، مثل الكوريبانتين، يفقدون
حواسهم ويذهلون، ويقعون تحت تأثير الإلهام والنشوة،
والشاعر كائن خفيف مجنّح ومقدس، وهو أعجز من أن
يقول الشعر إلا إذا تملكته الحماسة، وقذفت به خارجاً عن
نفسه وأفقدته الرشد. ولذلك فإن الإله بنفسه هو الذى
يكلمنا ويتجه إلينا عن طريق هؤلاء الشعراء».

أريد أن أمدّ من نطاق هذا الكلام، فأفهم منه أن أفلاطون لا
يقصد فقط «الشعراء» بل كل من تلهمه هذه القوة الخارقة التى
يسمىها أفلاطون «الإله»، وتدفعه إلى الإبداع الفنى فيما يشبه
الهديان، وكأنما فقد الرشد، ومن أولهم القصاصون.

وفى هذا النص الذى أوردت من أفلاطون.. عبارات مثقلة بالدلالات، ونحن مع تسليمتنا بأنه إنما كان يتكلم بلغة عصره، فإننا مع ذلك لا نخطئ عمق ما وصل إليه من بصيرة.

وليس الأمر بقاصر على الأغريق، فقد كانت تلك تجربة الشعراء والفنانين عامة، نحن نذكر أن جيته يروى أن معظم قصائده قد كتبت ليلا، فى حالة تُشفى على الحلم، فإذا هو يثب من سريره ويندفع إلى المائدة، ليكتب قصيدته كلها، بالقلم الرصاص، حتى لا يزعجه صرير الريشة على الورق، وشيلر وڤاجنر - وهما مثالان يأتیان اعتباطا فالأمثلة لا تكاد تحصر - لهما تجارب من هذا القبيل، شأنهما شأن معظم الفنانين الذين عرفوا جميعا، بخبرتهم الحميمة، ذلك الذى يسمى «بالإلهام» و«الوحى».

ولن أتناول التركيبات «العقلية» التى تفتعل افتعالا من نسيج «غير معقول»، ولا أريد أن أتناول هذه «الفانتازيات» المصنوعة صنعا بحساب مقصود، فما أظن إلا أن الغالب الأعم منها بعيد الصلة جدا بالعمل الفنى.

واضح أن ما سقت من دلالات وشواهد إنما ينصب على الشعر، ولكنى أقصد، فقط، جانب «الخيال» فى الشعر. فهل هناك ما يخرج عن مشروعية الاستنتاج، مرة أخرى، إذا مددت هذا الجانب لى

أضيفه أيضا على القصة؟

وواضح أن التخاييل ، إذن، فى الفن، إنما تتأتى من مصدر يختلف عن التفكير المتزن الصاحى المنهجى. وهى ليست تركيبات متدبرة، متعملة، الأقرب إلى الظن أن التخاييل التى أقصد إنما هى انطلاقات تلقائية، مشحونة بطاقتها الخاصة، آتية من خزانات فى النفس ميوّمة بقواها الكافية، وإن لها صلة وثيقة «بالميثيَّات» أو الأساطير.

وحتى كلمة «ثيو» اليونانية القديمة - وهى تعنى الإله - تعنى أيضا «قوة»، سواء كانت قوة كونية خارجية، أو قوة كونية داخلية. فما هى تلك المصادر الخفية للتخاييل، وما سر هذه «القوة» التى تُفقد الفنان رشده «فيتكلم الإله بفمه»، وإذا هو يعمل فى نوع من أنواع «الذهول»؟ وما صلة هذه التخاييل بنا، نحن الذين نتلقى العمل الفنى؟ وما سرُّ أسرها لنا؟ وما مدى ارتباطها بما يسمى «بالواقع»؟ لست أقصد أن أثير الآن مسألة «ماهية» العمل الفنى، وحدوده، وإنما سأحاول على الأقل أن أتلّس مصادره النفسية، وإن أستبصر جانباً من عملية الخلق الفنى، وأبادر إلى أن هذه ليست إلا مجرد محاولة أولية، بل تكاد تشفى على التبسيط المخل إذ لا تنصب إلا على بضع جوانب قريبة وسهلة التناول من عملية معقدة، غامضة، تستعصى، فيما أظن، على التفسير والتقنين، بطبيعتها. إن جانب

المجهول فيها، فيما أمل، سيظل دائماً، دائماً، هو الجانب الأقوى،
لأنه، أيضاً وأساساً، جانب الحرية.

ولست أزعـم، ولا أطيق أن أزعـم، إن في هذه الافكار، أو التأمـلات،
أو الاستبصارات، منهجاً علمياً، وإنما هي، كما قدمت، أفكار
وتأمـلات شتية، لا أكثر، ولعلها، بلا تواضع، أقل.

في ذلك نجد نصاً، من فرويد، أصبح الآن نصاً كلاسيكياً، وهو
نص يثير المشكلة، ويُلـمـع إلى حلول لها، ويستتبع المناقشة والتأمل.
يقول فرويد في نهاية محاضرة له عن الأحلام:

«ان هناك طريقاً يعود من التخيل إلى الواقع – وهو
الفن. فالفنان هو الآخر شخص ذو استعداد انطوائى،
وليس بينه والعُصاب شقة بعيدة. هو شخص تحفزه
نزعات صخّابة، فهو يصبو إلى الظفر بالقوة والتكريم
والثراء والشهرة ومحبة النساء، لكن تعوزه الوسائل
إلى تلك الغايات. لذا فهو يعزف عن الواقع – شأنه في
ذلك شأن كل فرد لم تشبّع رغباته – وينقل كل
اهتماماته وكل طاقاته الليبيدية إلى خلق رغباته في
حياة التخيل، وهو طريق قد يفضى به من ذلك، في
سهولة، إلى العُصاب. ولا بد أن تواتيه ظروف كثيرة
مجتمعة تحول دون أن يؤول إلى ذلك المصير والمرجّح

أن تكون جِبِلَّةَ الفنان على قدرةٍ كبيرةٍ على الإعلاء،
كما أنها تتميز بمرونة خاصة في ضروب الكبت التي
تحكم الصراع ولكن الفنان يقع على طريقه الذى يعود
به إلى الواقع على النحو التالى : ليس الفنان
بالشخص الوحيد الذى يحيا حياةً من التخيل، فذلك
العالم المتوسط الذى يسود فيه التخيل عالم قد
أكسبه المشروعية قبولُ الناس جميعاً، وكل نفس
محرومة عطشى تتطلع إليه بحثاً عن العزاء والسلوى.
لكن الفنان الحق يستطيع أن يُفرغ على أحلامه صوراً
تُجردها من تلك النغمة الشخصية التى تسمى إلى
الغير، وبذا تصبح مصدراً للذة والامتناع، وهو يعرف
كيف يحورها تحويراً يخفى أصولها النابعة من
المصادر المكفوفة المكبوتة. وأخيراً فلدى الفنان قدرة
عجيبة على تشكيل هذه المادة الخاصة.. وهو إذا وفَّق
فى ذلك كله أتاح للآخرين فرصةً هى متنفسٌ وعزاء،
وأعطاهم منبعاً للذة اللاشعورية. ومن ثم فهو يحصل
على تقديرهم وإعجابهم، وبذا يكون قد اُظفر - عن
طريق التخيل - بما لم يكن ليظفر به من قبل إلا فى
التخيل: التكريم والقوة ومحبة النساء.

وهو، كما هو واضح، نص كثيف من شأنه أن يثير مسائل شتى.
ولا يهمنى الآن أن أتناول تحليل فرويد دوافع الفنان، وهو تحليل
قد يكون فيه قدر من البساطة، على أقل تقدير، ولكن ما يشوقني
هو تحليل مصدر عملية الخلق الفني، في علاقتها بالتخايل، على وجه
أخص.

وفرويد إذ يرد هذه المصادر إلى اللاشعورية يتمشى مع مذهبه،
لكن هذه الردة إلى اللاشعور لا تكمل ولا تتضح إلى بنص آخر أظن
أنه من الضروري الإشارة إليه، حتى يتضح فهمنا أكثر لتلك العملية،
وفرويد يتكلم هنا عن تحليله المشهور للأنا العليا والأنا والهو:

«ان الأنا العليا - نتيجة لكيفية تكونها - تتماس في
نقط كثيرة جدا بالمواهب الراجعة للنوع البشري، في
كل فرد، أي بميراثه العريق. ومن ثم فإن ذلك الجزء
الذي ينتمي إلى أعماق العقل في كل فرد هو الذي
يتغير، عن طريق تكون الأنا العليا، فيصبح ما نقره
بوصفه الأسمى، في النفس الإنسانية. وعلى ذلك،
تخزن في «الهو»، و الهوشى تتسنى وراثته - بقايا
الحياة التي عاشتها ذوات سابقة لا حصر لها، وعندما
تكون الذات «أناها» العليا، من «الهو» فلعلها إنما تعيد
الحياة في صور لذوات قد ماتت، وتكفل لها البعث.»

يقترب فرويد هنا، جدا من تصور اللاشعور الجمعي، اذ يرى في الهو الفردي بقايا الأجيال الغابرة من النوع البشرى أو «المواهب» المعطاة لكل فرد من رصيده الموروث، بطاقتها الخاصة، راجعة إلى الأصول العريقة.

أَيكون في وسعنا، إذن، أن نُقيم الصلة بين تخايل القصة، ومضمونات اللاشعور؟ سواء كانت هذه مضمونات فردية عند الفنان، هي حبوطاته في الحصول على ما يصبو إليه، وما نصبوا إليه جميعا، ولواذه بالتخايل إشباعاً لتلك الرغبات المحبوبة، فنشترك معه جميعا، عندئذ، في متعته، إشباعا لرغباتنا نحن المحبوبة، ولكل منا بلا شك، إخفاقاته وحبوطات رغباته، لضرورة حياته في عالم من الواقع القاسى الذى لم يُصنَّع، بلا شك، على مقياسنا. سواء كان ذلك، أو كانت مضموناتٍ لا شعورية جمعية، إذا سلّمنا بها، تتمثل فيها خبرات النوع البشرى الموروثة، ونزوعاته، وحدوسه بالحقائق، وانفعالاته وأشواقه وتعقلاته، وهى مشتركة ممتدة بيننا، على التقاطع إذا صح التعبير، حيث نتواصل جميعاً، فى مستوى عميق خفى لكنه حميم قريب ماس لبؤرات وجودنا نفسها وفى هذا التواصل الجمعى المفترض أو، على الأقل فى هذا التشارك الإنسانى المؤكد، إشباع خاص لرغبة ملحة من رغبات كل منا، وتحطيم لصواجز العزلة والفردية التى تطوعنا وتخنقنا، وأنفلات ممتع من الوحدة، والوحدة

هى المعاناة المعذبة القاسية التى لا شك نحس بوطأتها جميعا،
ونتوق للانطلاق من سجنها، فى الحب، فى العائلة، فى علاقاتنا
بالناس، فيأتى الفن، بطريق حميم غير مرتقب ليخلصنا منها.

* * *

ب- التخاييل القصصية ورصيد اللاشعور

لا يهمنى الان كثيرا أن أتتبع مواقف فرويد بالذات فى نظرية
الفن، فهو يترواح بين النظرية التى ترجع الدوافع الفنية إلى أصول
«جنسية»، أو «شبقية»، (إيروطيقية) وفقاً لمذهبه العام، أو إلى أصول
دوافع اللعب، فيتابع فى ذلك مدرسة معروفة من المدارس الجمالية،
وبين أن يقر للحاسة الجمالية بدور أكبر من الدور الشبقى. ثم هو
يقر فى مواضع كثيرة، بقصور التحليل النفسى عن تفسير الظواهر
الجمالية والفنية، ويدعها سراً مستغلقة، وإنما نحن نجد فى تحليله
للأشعور إلماعات موحية، وحدثا لما يمكن أن نبني عليه فهمنا
للظواهر الفنية، يصل بيننا وبين «الهو» بمضموناته التراثية.

ويأتى «يونج» فيستكمل صورة لعلها أدق وأكثر تفصيلا لهذا
الفهم. يونج يقسم اللاشعور، تقسيما واضحا وصريحا، إلى طبقتين
منفصلتين، وإن كانتا مترابطتين، هما اللاشعور الجمعى، واللاشعور

الشخصى. ويقول فى غير لبس: «أخذت لفظ» جمعى لأن ذلك الجزء من اللاشعور جزء غير فردى، بل كلى، على نقيض النفس الشخصية، وله مضمونات، وأنماط السلوك، تتطابق إلى حد يقل أو يكثر، عند الأفراد جميعا، وفى كل مكان. وهذا اللاشعور الجمعى، بقدر ما نعرف، متطابق عند الأفراد جميعا، وهو بذلك يكون الأساس النفسى، وهو أساس فوق - شخصى فى طبيعته، وهو يوجد فى كل منا.

ومضمونات اللاشعور،. عند يونج، تتكون من صور قد طبعت فى الذهن من الأزمان الأولى هى بقايا الحياة التى عاشتها «ذوات سابقة لا حصر لها» - بعبارة فرويد هذه المرة. وهى عندما تنتقل إلى صيغ واعية تتخذ صور الفولكلور، والمأثورات القبلية، والأسطورة، والخرافة، والحدوتة، فأظن أنها تنتقل إلى «القصة» أيضا فى عصرنا الحديث، والقصة التخيلية على وجه أخص. ويونج يسمى الحقائق النفسية التى تقع تحت هذه الظواهر الكلية بالأنماط الرئيسية Archtypes وليست الأنماط الرئيسية صورا جاهزة موروثة، بل استعدادات موروثة، ويؤثر للانعكاسات وردود الفعل، وميادين للطاقة فى اللاشعور.

يرى يونج استحالة تعريف اللاشعور الجمعى، ومعرفة حدوده أو طبيعته الحققة، كل ما بوسعنا هو أن نلاحظ مظاهره، وأن نصنفها،

ونحاول فهمها بقدر الإمكان. أما الانماط الرئيسية فيقول عنها، كأنما ينقل فكراً ميتاً فيزيقياً عن «الذات المفارقة» أو «المطلق» غير المحدود بالعقل:

«ان فكرنا نفسه، فى الواقع، لا يمكن أن يحيط بها بوضوح، إذ أنه لم يبتكرها قط»

وهو يستنبط وجود اللاشعور الجمعى، فى الإنسان السوى العادى، من تلك الآثار الواضحة التى تتبدى فى أحلامه والمتخلفة عن الصور الميثولوجية، فهى صور لم يكن من الممكن أن يحيط بها إحاطة واعية، باعتباره فرداً منفصلاً - إن صح وجود مثل هذا الفرد المنفصل - والرموز التى ترد فى الأحلام رموز وثيقة الصلة، بل متطابقة أحياناً، بشكل يثير الدهشة تماماً، مع رموز الأساطير البدائية المشتركة للنوع البشرى، وهى رموز ترد فى أحلام الغالبية العظمى من أناس لم تكن لهم فى يوم من الأيام فرصة معرفة الأساطير والصور الميثولوجية.

وعندما أشير إشارة عابرة إلى أن من الأنماط الرئيسية الجمعية التى تناولها يونج ما أسماه بأنماط «الأنيميا» Anima أو «الأنيموس» Animus (هل يصح أن أترجمها «روح الحياة»؟ «الشيخ الحكيم»، و«الأرض الام»، و«النفس») فإن هذه الإشارة المخلة بضرورة الحال، ليست بأى حال عرضاً لنظرية فى علم النفس

التحليلي، بل هي محاولة للاستفادة بالفكرة العامة في التبصر بهذا المجال من مجالات النشاط الإبداعي، مجال التخاييل في فن القصة. «الأنيميا»، مثلاً، هي عند الرجل، المبدأ الأنثوي في حياته، الصورة النمطية العتيقة التي يحملها كل رجل في داخله للمرأة، متأتية عن خبرة الرجال جميعاً، في متوارثاتهم، بالمرأة، ولهذه الصورة طاقة فعالة، ونفوذ لا يرد في تشكيل سلوك الرجل بإزاء تلك التجربة. وصورة الأم عند كل طفل ليست صورة دقيقة لأمه بالذات، بل هي تتشكل وتتلون بمقدرته الكامنة الداخلية على إبراز صورة «الحياة للمرأة، صورة الأنيميا الخاصة له. وتنعكس هذه الصورة على كل خبراته بالمرأة مدى حياته، كل حبيبة وكل رفيقة، إنما هي محاولة له للعثور مرة أخرى على ما يطابق صورته النمطية. وأتصور أن الحبيبات في الفن، والملكات، وبطلات المآسي، وأميرات القصص والأساطير، هن أيضاً، في سياق خاص، انعكاسات حميمة نجدها عند الفنان لصور نمطية جمعية تحيا في اللاشعور منا جميعاً، ولعل ذلك سر صَبُونَا إلى تلك الكائنات الفنية، وافقتاننا بها.

«الأنيموس» Animus عند المرأة هو المبدأ الذكوري في حياتها، مقابل «الأنيميا» Anima عند الرجل، بكل تشعباتها وأشكالها.

ألا يكفي أن أشير إلى عبارات «كالشيخ الحكيم» و«الأرض الأم»

مجرد إشارة، حتى تثار احياءاتها الزاهية فى غور النفس، ومتضمناتها الغنية الكثيفة وتبتعث ذكريات الحوادث التى مرت بها طفولاتنا حافلةً بصور شتى، فعالة، أسرة تنتمى إلى هذين النمطين الرئيسيين. لعلنا ندرك شيئاً من قوة إحيائية أبطال القصص التى تهزنا، على ضوء هذين النمطين، وهما نمطان يظهران على شكل الملوك، والابطال، والمخلصين، وأصحاب الحكمة والشفاء، ويظهران على شكل أصوات الحكى النابعة من عمق فى النفس غير مسبور، ومن الإيمان بمقدرات سامية، الأم العظيمة بالنسبة للمرأة هى التى تبدو فى إيمانها بأن لها قوة لا نهائية على المحبة والفهم، والعون، والحماية، الأنميما أيضاً هى أسطورة إيزيس، وديميتير، وعشتار، وأفروديت، والعذراء، ومينرقا، والسيدة زينب، بل وأمنا حواء، فى أنماط شتى من الحضارات والعقليات، والمتوارثات. الأنميما هى أيضاً جوليت روميو عند شيكسبير وجرتروود فاوست عند جوته، ونانا عند اميل زولا، وغانية روما عند مورافيا، وهى رامة عند ادوار الخراط، فى «رامة والتنين». لعلنا - على ضوء هذه التصورات فى التحليل النفسى، وفى علم النفس التحليلى، نستطيع أن نرى ما فى النص الأفلاطونى الذى تقدم بنا، منذ قليل، من إيماءات، وعلى ضوءها نستطيع أن نفسر تلك القوة الغامضة التى طالما أسرت على الفنانين نواتهم، وحامت حولهم، وتخيلت لهم: الميوزات ربات الوحي

الإغريقية وشياطين الشعر في «عبقر» عند العرب، وما أطلق عليه
الفنانون جميعا اسم الإلهام، ليست على ضوء هذه التصورات، إذن،
إلا تلك القوى اللاشعورية الغالبة، قوى تستمد شحناتها الفعالة، لا
من الحياة الشخصية للفنان فقط، ولا مما جبل عليه من حساسية
خاصة فقط، بل تمتاح أيضا من منابع اللاشعور الجمعي العام.
وبذلك يسعنا أن ندرك أن أفلاطون عندما كان يقول إن الإله نفسه
هو الذي يتكلم بشفة الشاعر (أو القصاص عندنا) لم يكن مخطئا.

أشار فرويد إلى ذلك في كلمة أخرى له، قد تنعكس على ما سبق
أن قاله عن مقدرة الفنان على التصعيد، ومرونة جهازه النفسي:

«يسهل أن نتصور أيضا أن بعض ما جرى عليه
المتصوفون من طرائق، قد يتأتى لها أن تدخل
الاضطراب على العلاقات السوية بين مناطق العقل
المختلفة، حتى ليصبح في وسع الجهاز الإدراكي مثلا
أن يحيط بعلاقات في الطبقات العميقة في «الأنا» وفي
«الهو» هي طبقات تظل في غير ذلك من الأحوال
بمنأى عن هذا الجهاز الإدراكي، مستعصية عليه».

وبالمقارنة بين الفنان والمتصوف - مقارنة أظنها مشروعة بل
صحيحة وضرورية - يتسنى لنا أن نرى أن الفنان في ضوء هذه

الحدوس كلها، شخص أتيح له، بفضل جبلته الخاصة، أن يتصل مباشرة، على نحو لا يتيسر للشخص السوى العادى، بمصادر اللاشعور، وأن تكوينه النفسى يتسم بـ «قدر من المرونة»، بعبارة فرويد، يتسنى له بها أن يحدث ثم نوع من التماس والانفتاح بين القوى النفسية المختلفة، بين الفعالات النفسية المتبانية، كأن هناك ثم منافذ وجبهات اتصال بين الطبقات المترابكة فى أرضية النفس لا فى حال السكون والثبات، بل فى حال الحركة والموران. فهذه الطبقات النفسية - من «الهو» و«الأنا» و«الأنا العليا»، ليست مستويات استاتيكية ثابتة، كالطبقات الجيولوجية - حتى لو تصورنا أن بها انخسافات فى تكوينها، وانهيارات تتيح لها أن ت تماس وأن تتصل بعضها ببعض - بل هى فعالات نشطة، وقوى مدومة دائمة الحركة لا تعرف لحظة من السكون ولا تخذ إلى لحظة من الراحة، فليس فى طبيعتها إلا الجريان والتفاعل الدائم، فى مواجهة بعضها بعضاً وفى مواجهة العالم الخارجى.

* * *

لعل الوقت قد حان الآن لإقامة تفرقة بين «الأخيلة» من ناحية، و«التخايل» من ناحية أخرى، ولعلها تفرقة واضحة لكننى أريد أن أفرغ منها، بسرعة، حتى لا أترك مجالاً للبس.

وواضح أن الأخيلة إنما هى تمثل الأشياء فى غيابها، أى

استحضار مقومات للأشياء في الذهن، مع غياب تلك الأشياء الحسية العيانية الخارجية غياباً فعلياً. وينبسط ذلك على هذا الاستحضار الذهني، سواء كان يتعلق بأشياء سبق للمرء إدراكها الحسيّ فعلاً، أي سبق له رؤيتها أو حسها، أو كان يتعلق بأشياء مبتدعة ليس لها في عالم الموضوعات العيانية الحسية وجود متموضع خارجي.

وإنما المدار في هذه العملية على ما يسمى «بالقصديّة» فيها. وأعني أن الأخيلة، على عكس التخاييل، إنما تستحضر في الذهن استحضاراً به قدر من الوعي والإدراك والصحو، واستحضاراً يظل معه في النفس إحساس بأنها ليست بالأشياء الموضوعية المتخذة مكانها في عالم «الواقع»، استحضاراً يظل المرء فيه على صلة بالعالم الخارجي، مدركاً، بقدر ما، وعلى نحو ما، أنه يقوم بفعل للتخيل، ويتمثل أخيلة بعيدة أياً كانت درجة البعد عن «الواقع»، أو أنه، على أي حال، منفصل عن هذا العالم الخارجي، حتى لو جاءت الأخيلة عن غير إرادة منه، وبغير فعله. استحضار مقومات الأخيلة إنما يتحدد في النهاية بتلك «القصديّة» الخاصة، وما يتصل بها من عواطف. معينة تحكم ذلك الاستحضار الذهني، سواء كان إرادياً أم غير إرادى.

لكن الأمر يختلف عن ذلك فى التخاييل.

فالتخاييل هى تلك التهاويل من الصور والأحداث التى تتبدى فى نسق معين، حيث نجد أحداثاً لا يمكن أن تقع فى العالم الموضوعى الخارجى للأشياء، وأشخاصاً لا يمكن أن يتاح لهم العيش فى ذلك العالم، وحيث نجد علاقات بين الأشخاص والأحداث، وبين الأحداث والمشاعر وردود الأفعال، لا يمكن أن توجد فى المجرى المألوف من خبرات الحياة اليومية، إجتماعية كانت أو نفسية، لكن هذه الأحداث تقع، وتلك الأشخاص تعيش، وهذه العلاقات تترتب، وثم نتائج لا يمكن أن تتأدى من أسبابها، وعلل لا يمكن أن تفضى إلى ما يرتبط بها من مسببات، فى سياق خاص غريب له منطقته الخاص الغريب، منطقته الذى لا يمت لمنطق الحياة العادية «الواقعية» الخارجية بصلة، ولا تتصل وشيجة ما بينه وبين العالم المألوف السوقى أو البيتى، عالم الصحف اليومية مثلاً وأعمال المكاتب وحياة الشارع والمجتمع. وفى هذا المنطق يمكن أن نسقط حواجز الزمن والمكان، دون أن يختل العالم بل إن «النظام» نفسه فى هذا العالم إنما يقوم على إنهيار مواضعات الزمن والمكان وتسلسل العلل والنتائج وينبنى على أنقاض العالم الخارجى التى تجد مكانها «الطبيعى» فى داخل النفس، وعلى انفتاح ساحة النفس، فى العالم الداخلى، على ساحات أخرى لا تقع بين أسوار النفس الفردية الواحدة المتعينة، وهكذا،

وهكذا، إلى نهاية ما يمكن أن يقضى إليه هذا السياق، إن كانت له نهاية.

التفرقة الفاصلة هنا هي أن الأمور تجري، فى هذا النسق كما لو كان القاص والمتلقى - لا تخطر له هنا التفرقة بين العالمين على بال، كما لو كانت هذه التهاويل الغريبة واقعة كأشد ما يكون الواقع لصوقاً بالحقيقة، فليس فى الأمر استحضار، ارادياً أو غير إرادى سواء، لخيالات توجد بينها وبين الأشياء المحسوسة هوة، بل الأمر خبرة نفسية بأحداث وأشخاص وعلاقات ممعنة فى اللاواقعية ومفهومة مع ذلك على أنها وقائع حقة ليس فيها استحضار غريب. كما لو كانت هذه التهاويل قد وقعت فعلاً، بل هى تقع فعلاً، دون إيهام ودون إغراب.

نحن نعرف قصة كافكا الشهيرة التى يصحو البطل فيها من نومه، فإذا هو قد تحول إلى حشرة ضخمة بشعة مروعة، اتخذت كل ما للحشرة من مظهر خارجى حسى مجسم، وركدت على الفراش على ظهرها، بأرجلها العديدة، وقشرتها المموجة الصلبة، وعينيها الحشريتين اللامعتين، مسخاً بشعاً، لكنه يحس ويدرك ويعقل ويتصور، هو نفسه، صاحب القصة بكل قوام حياته القديمة. ولا يقصد كافكا بالطبع أن يقدم لنا خيالا متقن الصنع محكم التنفيذ، خيالا يتاح لنا معه أن نحتفظ بالشقة بينه وبين العالم الخارجى

الصاحي، وندرك معه طول الوقت أننا بإزاء صورة خيالية، كما يفعل كتاب القصص العلمي مثلاً، وإنما الكاتب يُحيينا في مستوى خاص من الواقع، ويحذف الفرق بين خبرته الغريبة تلك وبين العالم الخارجي، ويدمجهما معا في حياة واحدة «حقيقة» ليست فيها أخيلة مفتعلة، الأمر يجرى معه، وينبغي أن يجرى معنا، على هذا الأساس، كما لو كان ذلك المسخ الرهيب شيئاً قد حدث بالفعل، أذهب إلى أبعد من ذلك، أذهب إلى التصور الوحيد الصحيح، أن ذلك، في سياق العمل الفني، أي في سياق خبرة خاصة من خبرات الحياة، أمر قد حدث فعلاً.

تلك القصيدة الخاصة هي التي تفرق بين التخاييل، على هذا المعنى، وبين الأخيلة الخفيفة المجنحة المصنوعة، أو الأخيلة المسترجعة المستحضرة التي تكاد تقرب من التذكّر،

لن يتاح إذن أن نشارك في خبرة التخاييل إلا إذا تخلينا، بتلقائية أو بعد معاناة، عن قيد التعقل القشري السطحي المألوف القاصر، وتركنا فعالاتنا النفسية العميقة الغور تدور في مجراها الفطري، دون زمت ودون «عقل» - أي دون ربطٍ وتقييدٍ بالمعنى الأولى لكلمة «العقل» - وفي هذا المستوى وحده، مستوى التواصل الخفي بين قوى لا شعورية مترابطة - لأنها جمعية - يمكننا أن نحيا خبرة فنية أصلية، وأن نمارس حقاً أصلياً من حقوق ميلادنا كأناس، أفراد في

جنسٍ لا حدَّ تقريبا لحساسياته ونطاق خبراته. ولن يتأتى ذلك الا بتعطيم فواصل مصطنعة فرضها علينا نمط من الحضارة «العقلية» القاصرة، فواصل تتحيف من انفساحاتٍ فى أنحاء حياتنا النفسية وتزمتها وتحبسها، فينتهى الأمر بنا إلى حدوث تلك الغربة الرهيبة التى نحسها بإزاء بعضنا بعضا، وإلى وقوعنا فى أسوار الوحدة التى نعانى منها، وإلى إيقاظ قوى التدمير والعدوان، واستثراء الأعصاب والأمراض النفسية المعاصرة الجماعية التى تفك بنا، تلك الأعصاب الجماعية التى تُفْضى، بمنطقتها، إلى الأزمة والقلق والتخلخل.

وواضح أن هذه الحضارة «العقلية» التى أقصد هى حضارة «عقل» الحسابات الضيق، لا «العقل» الذى يمكنه أن أسميه «عقل» التفتح والتسامح، العقل الذى يسلم بأنه وهو «الباب الملكى» إلى ساحة «الحقيقة» ليس مع ذلك الباب الوحيد.

* * *

ج- التخاييل القصصية وصلتها بما وراء الواقع

أظن أن القصص التي اصطلح على تسميتها بالواقعية هي تلك التي تقوم في جوهرها وفي بنيتها على أساس الأخيلة، أو أساس «الخيال» الصرّاع. فهي، بهذا المعنى استحضار أو استرجاع لجوانب من «الواقع» سواء كان واقع العالم المألوف اليومي العادي، أو عالم المشاعر الداخلي، لكنه على أي حال «إعادة لبناء» الواقع، باستخدام صور وأخيلة مشابهة لمادة الواقع.

ومن ثم فإن في هذه الطريقة نوعاً من «الرجوع إلى الواقع» أو على الأدق «الاستدلال بالواقع» وسواء مرة أخرى كان ذلك لتحقيق الشهوات والمتغلب على الحبوبات، بالتصور الفرويدي الذي أشرت إليه، أو كان سعياً إلى إدانة ما هو كرهه وغير خلقى وغير سليم، نفسياً واجتماعياً، واستشرافاً لمستقبل للواقع، وعملاً على الوصول إليه بالحفاظ على قيم يراها الفنان صحيحة وسليمة أو مطلوبة أو ضرورية، نفسياً واجتماعياً كذلك.

سواءً كان ذلك كله، فالمرجع هنا، في هذا السياق بالذات، أن «الأخيلة» بالمعنى الذي حددناه، طريق قريب وسهل ومطروق للتغلب على أحزان ومشاق ومشكلات الحياة الواقعية. ومع ذلك فلا نكران للموهبة التي يتطلبها العمل بهذه الطريقة الفنية – إذا كانت على أي

قدر من المشروعية - وهي أساسا موهبة الاستحضار والمحاكاة ودقة الملاحظة والمعايشة للظواهر الواقعية، كما هي الحال مثلا عند كاتبنا القدير نجيب محفوظ.

لكننى أسمح لنفسى - بعد معاناة - أن أرى فى هذه الطريقة نوعاً من الخداع للنفس.

الفنان إذ يتخذ مادة «الواقع» التى يختارها ليبنى منها «واقعاً» مشابهاً، أو «مقابلاً»، دون أن يخرج عن مواصفات هذا الواقع، دون أن يخرق قوانينه، دون أن يجرؤ فيبتدع مواصفات أخرى وقوانين أخرى، يستند إذن إلى نوع من «الإيهام»، لا أريد أن أقول نوعاً من «الخداع»، ولكن أقول نوعاً من «الخداع للنفس» وقبول الواقع، وصحيح أن قبول الواقع يتم، هنا، بعد الالتفاف عليه والدوران عليه وتصفيته وتشذيبه وإعادة تركيبه، ولكنه يتم على أى حال من داخل قانون الواقع.

قد يرى «الواقعيون» فى هذا أمانة، ونضجاً عقلياً، وتكيفاً مع الواقع فى سبيل التغلب على ما فيه من قصور وعيوب.

أعود فأقول، بالرغم من كل النوايا الحسنة، وكل الإنجازات المرموقة، إن فى هذه «الواقعية» خداعاً للنفس، وتضييقاً للإبداع الفنى على كل حال، وانحناء أمام ضغط هذا «الواقع» الذى يكتسب هنا قوة أكبر مما له، وسطوة أعظم مما ينبغى أن تكون له. أميل إلى

أن التسليم بقوانين الواقع ضرورى، وعلامة على النضج، وأمانة، فى
ميادين النشاط الإنسانى الأخرى، فى غير الفن، وفى غير الفن
القصصى على الأخص.

التزام الواقع وقوانينه هو شرط العمل والإنجاز والإبداع فى
العلم، وفى التطبيق العلمى على الأخص، وقد يكون صحيحا وسليما،
فى أغلب الأحوال، فى ميدان العمل الاجتماعى نفسه، وإن كان للحلم
دوره هنا. ولكنه فى الفن ينتهى بوضع حدود لا ضرورة لها، وفرض
حصار ليس وراءه ما يبرزه، والخضوع لسلطة ليس لها هنا رعايا،
والاستسلام لقهر خارجى غريب عن مادة العمل الفنى المواردة
بالطاقة والمقدرة على التفجر الخلاق، والتزام لدرب التقليد الضيق
بينما الطرق فسيحة شاسعة.

وليست الحرية، فى الفن، هى معرفة الضرورة. بل هى إبتداع
الضرورة، وخلق القانون.

أما التخاييل - بالمعنى الذى حددناه أيضا - فهى الطريقة التى
أميل إلى أنها أمثل الطرائق للإبداع الفنى، وهى فى ظنى على الأقل
الأكثر أمانة وصراحة، والأقرب إلى المعرفة، والأعلى خلقية فى الوقت
نفسه.

فى التخاييل اعتراف صريح واضح وإن كان ضمناً أن الخروج
على الواقع يذهب إلى أقصى مدى، ولا يعود فينكص على نفسه،

مرتداً إلى واقع شبيه، مصنوع، بل ينطلق، بحرية لها قوانينها الخاصة، لا ليعيد بناء الواقع بل ليهدمه، ويخلق «واقعاً» جديداً، له مواصفاته الأخرى ومساره الآخر، دون أية نظرة جانبية، إلى الوراء، إلى «الواقع» الذي كُسِرَ طوقه وتهدمت أسواره.

وما من حاجةٍ للقول، فيما أظن، ان هذه ليست دعوة للجنون على إطلاقه، فلا يمكن أن تكون لهذه «الدعوة» من ضرورة على أى حال. ولكنها دعوة «الجنون المتعقل» كما قال السيرياليون. دعوة لالتزام أمانة الطريقة نفسها. فما دمنا لا نتعامل بقوانين الحياة الواقعية، ما دمنا خرجنا إلى «الخيال» فلنكن أماناً مع أنفسنا. لا نتقيد بخيال مُشابهٍ مرة أخرى للواقع، مقيد مرة أخرى بأصفاده، بل نعطي أنفسنا حرية التخيل الكاملة، وأمانته. اللاواقعية هنا هي الصدق.

حتى إذا عدنا للواقع - كما هو محتوم أن نعود، بطبيعة الحال - كانت رؤيانا له أفسح وأعمق وأكثر تفاؤلاً وأقوى على الفعل، حتى لا يعود سجن الواقع بلا ثغرة، حتى يسقط الحصار وتهدم الأسوار. حتى تعرف اليد أنها غير مقسورة على الفعل، بل عظيمة القدرة عليه. حتى تتكون في البصيرة أبعاد أخرى وتمتد أمامها آفاق أخرى. والحلم - هذا الحلم - في نهاية الأمر، و«واقع» و«حقيقة» وحرية في قلب قانون القهر أو على الأقل قانون الحتم الذي هل هو قانون الوجود الإنساني؟

التخايل فى القصة تجرى فى سياقات «الرموز» من ناحية، وفى سياقات «الكلمات» من ناحية أخرى.

والنواقل التى تنتقل بها التخايل إلينا تتأتى بالضرورة وبمنطق التخيل نفسه، عن طريق الرمز.

والمفهوم أن الرمز هو تعبير عن شئ مجهول نسبياً لا يمكن نقله بطريق آخر، إنما الصلة بين الرمز، أى بين الأداة التعبيرية، وبين ذلك الشئ المجهول الذى يعبر عنه – والذي لا يقبل التعبير بأية لغة أخرى ولا يمكن نقله بأية أداة أخرى – هى صلة حميمة تنبع عن تساوقات داخلية بين الشئ وأداته، ومن اشتراك بينهما، فى مقوماتهما، من إيحائية الرمز عن المرموز، هذا إن كان يمكن التعبير عنه أصلاً. فلعل أسمى وأجمل ما فى الفن هو ما يستحيل التعبير عنه، مع ما فى ذلك من مفارقة أو تناقض ظاهرى.

والخَطْل أن نقيم بين هذيه الحدين، بين الرمز والمرموز، معادلة عقلية قاطعة الحدود، كأنها معادلة رياضية؛ من الخطأ أن نفسر المرموز بلغة عقلية مصقولة، مدوّرة مغلقاً عليها ولتيسير إدراك فاعلية الرمز، واستعصائه على التفسير العقلى البارد الصاحي، ومقدرته العجيبة مع ذلك على استثارة طاقات وشحنات نفسية هائلة، يكفي أن أذكر ما يحدث فى الموسيقى.

أنت تمضى فى شئون حياتك اليومية المألوفة، وتسعى فى سوقك

الخاص، وتدبر أمورك كما يتفق لك أن تدبرها، وعلى العموم، تحيا حياتك العادية الاجتماعية تلك التي نألفها جميعا، فى مكتبك أو فى عملك، فى بيتك أو فى مجتمعك، تتعامل مع الناس بما اصطلحتم عليه جميعا من مواصفات، والناس فى هذا السياق ليسوا إلا أدوات ووسائل كغيرها من الأدوات والوسائل، ثم يتفق لك أن تطرق سمعك النغمات الأولى من سيمفونية أو كونشرتو، أو سوناتا، إلى آخر ذلك من الصياغات.

فإذا بهذه الموسيقى تحذف مرة واحدة ذلك العالم السوقى، وإذا بعالم آخر يفتح لك، فى نفسك وحوالك، عالم تحسّ على الفور بمدى قربه منه، بمدى قرابته لك، ومدى اتصاله بالحميم الأصيل فيك، وإذا بإيقاعات النغم، وتعمقه الغائر مرة، والصاعد مرة أخرى، ودورانه، والتفافه، وتراكبه، وتناسقاته، واستداراته، وانطلاقاته الجارحة مرة، كنصل، والمنفسحة مرة كباحة معبد، والمتأزرة الوثيقة هنا، والمتفككة الهيئة السلسة حيناً، والمشيدة المتلاقية كالقباب، والرقراقة، كل ذلك، وغيره، ينفذ إليك، ويذيب فيك تلك القشرة التي كانت قد تصلبت على حياتك، ويمسك بمعاقذك الداخلية فيهبزها ويبسطها، وينفذ إلى أحشائك فيملؤها بدم فوار الحيوية والخصب، ويشير أيضا نشاطا عقليا من نوع خاص.

والموسيقى مع ذلك ليست فى ذاتها إلا رموزا عن تلك القوى التي

لا تعبير آخر لها.

فإذا سألتك أن تفسر لى ما حدث، أيمكنك أن تقول شيئاً، أن تضع لى معادلة تفسيرية فى وسيط آخر، هو الوسيط العقلى المكون من الأقضية والقياسات المنطقية؟ بل لن يستطيع صاحب الموسيقى نفسه أن يقول شيئاً، فهو قد قال، قال كل ما يوسعه أن يقول، برموز موسيقاه.

وليس ثمّ كبير خلاف فى هذا، فيما يتعلق بالموسيقى. لكن الكثيرين فيما عدا ذلك من الفنون، كالنحت أو التصوير، والقصة بالذات، ولعلها من أخصب ميادين الفن بالرمز، يصرون على نقل هذه الرموز إلى وسيط التعقل، وتحويلها إلى أقضية وتراكيب منطقية. ولهذا نجد السخط «الشعبى» على التصوير الحديث، لأنه غير مفهوم - وعلى المنهج التخيلى فى القصة - لأنه غير مفهوم، الفهم - بالمعنى السهل المألوف - ليس أداة لممارسة الخبرة الفنية. وإنما هى ممارسة من نوع آخر، غير ممارسة الفهم العقلى أو التطبيقى. موضوعات «الفهم العقلى» هى العلم أساساً - بأوسع معانى كلمة العلم بالطبع، ولكن ممارسة الخبرة الفنية تجرى، أو ينبغى أن تجرى، على مستوى آخر، وجهازنا النفسى غنى، ومتعدد الفعالات، ومرهف الحساسيات، على نطاق أعرض بكثير من نطاق التعقل العلمى وشبه العلمى وحده. فلم نصر على تجريده من ثروته، وتضييق حريته، ودفن

خصويته تحت أسمنت جزء صغير منه، هو الجزء الذى يختص بالأقضية العقلية؟ ما السرّ فى إصرار الكثير على اللواذ بهذا الجزء الصغير لا غير من كل جهازهم النفسى الهائل المعقد الخصب؟ وما السرّ فى التعلق بضرورة «فهم» كل شىء، وتحويله إلى أشياء «واضحة» صالحة للتطبيق، وللعامل العملى؟ وما السرّ، وبالتالى، فى الهجوم الملحّ على هذه الخبرات الفنية التى تنبع عن مصادر اللاشعور، وتتخذ «الرمز» و«التخييل» أدواتها؟ بحجة «الغموض» مرة، والاستعلاء على الجماهير مرة أخرى، وغيرها من التعلّات؟

لعل سبب ذلك أوضح بكثير مما يبدو لأول وهلة وهو السرّ الذى يكمن وراء حيلة مألوفة من حيل الناس عامة، والعصابيين خاصة. هى حيلة «التسويغات» العقلية. والمشاهد والمألوف لكل منا، أننا نسوغ الكثير من تصرفاتنا بحجج وتعلّات تبدو متماسكة ومنطقية، وإن كنا نعرف تماماً، بمعرفة خاصة، أنها ليست حقيقية. وينبغى ألا نغفل لحظة واحدة عن أن معظم سلوكنا، أن لم يكن سلوكنا كله، على الأقل عند معظمنا، إن لم يكن عندنا كلنا، ينبع عن مصادر إنفعالية، واعية حيناً وغير واعية فى معظم الأحيان.

وأننا لاندلجاً للتسويغ العقلى، وتسوية المعاذير والتعلّات والحجج المنطقية، إلا لإخفاء المصادر الانفعالية العميقة القوية التى تحركنا. والعصابيون هم سادة هذا «الفن»: فن التسويغ. فهم يحبّون أن

يفسروا سلوكهم بحجج تبدو ومتناسكة مترابطة ومنطقية، ولكن سرعان ما يكشف التحليل، بمنهجه المركّب الخاص، عن منابعها الانفعالية، واعية كانت أو غير واعية، وعندئذ تبهرهم الحقيقة، ويتأتى الشفاء، وتستقيم الشخصية، إنكار العصابى لمصادر سلوكه اللاشعورى عرض من أهم أعراض عُصابه، ولعله أن ظل عصيا على التعامل معه يؤدى به إلى مهاوى الذهان. وهو إنكار قريب الصلة بإنكار عامة الناس للفن الحديث وتجاربه، ومعظمنا - إن لم نكن كلنا - عصابيون. فهذا الفن الحديث، بالذات، فى رموز تصاويره اللونية والمساحية والتشكيلية، وفى تخايل قصصه المُغرِبة، وفى تركيبات موسيقاه المعقدة والجديدة والشاذة، وفى تصميمات نحتة البدائية والتجريدية والفراغية، هذا الفن الحديث فن جسور، فقد أُتيحت له، للمرة الأولى منذ عهود طويلة، منافذ الاتصال بالقوى اللاشعورية الفعالة فى الإنسان، لكن الإنسان المعاصر يجد نفسه أساساً وقد كَبَتَ هذه القوى اللاشعورية بالذات، وزَمَتَهَا، وَخَنَقَهَا، فى جريه الدائم نحو قيم «مدنية» مسلّم بها، لكنها ضارة، بل مدمرة. هذا الكبت يودى إلى تضخم النزوعات التدميرية فى الإنسان، ويؤدى فى الوقت نفسه إلى الذعر منها، إلى الاحساس دائماً بالخطر المتهدد المتربص الناشئ عنها، نتيجة لزَمَتِهَا والتضييق عليها. الذعر إذن، هذا الفرع من اللاشعور، هو من أسباب الهجوم على تلك الخبرات

الفنية التى تتبع فعلاً من اللاشعور، وتتخذ أداة الرمز، والتخيل،
ناقلًا من نواقل تلك القوى اللاشعورية.

واللاشعور مع ذلك لا هو بالمخيف ولا هو بالمزعج، وإنما هو، إذا
أُتيح له أن تجرى فعّالاته فى طريقها السوى، ينبوع من ينبوع
حياتنا النفسية، حافل وغنى بما يوفره للإنسان من متعة ومن تحقق،
قادر على أن يكفل له الوفاء بنزواته فى المحبة والتواصل
والحضارة أيضاً، والأمجاد النفسية والإنسانية.

وهناك بالطبع التفسير الاجتماعى الواضح لهذا النفور من
خبرات وممارسات الفن «اللاواقعية». وليس من الصعب أن نرى
كيف تتسق «الواقعية» مع الأنظمة الاجتماعية القائمة، وتخدمها،
وتدعمها، حتى لو كانت الأعمال الأدبية الواقعية تهاجم الواقع القائم
- ما دامت فى نهاية الأمر تلتزم قوانينه وتجرى فى داخل إطاراته.
اللاواقعية، بما تتضمنه من مسئلة الحرية والإبداع، هى دائماً
شئٌ خطر لا على الذات الفردية فقط بل أيضاً على النظام القائم.
هى، فى جوهرها، عمل ثورى. إن ممارسة اللاواقع، بذاتها، خلقة
للنظام وتحدٍ للسلطة.

أما الحجة التقليدية القائلة بأن فى اللاواقعية هروباً، ومن ثم
نكوصاً عن العمل، فيتأتى وهنّها، بوضوح، عند الرجوع ببساطة إلى
طبيعة العمل الفنى، ومضمونه، ما من عمل فنى صحيح يمكن أن

يكون هروباً أو قعوداً عن الفعل، مضمون العمل هو الذى يحدد خلفيته، وليس منهجه، وإن كان لا فصل ممكناً بين المضمون والمنهج - كما أصبح الآن بديهياً - فقد سقطت هذه الثنائية من زمن طويل. بل قد تكون فى الواقعية - وهو الأغلب - استئانة للواقع، وخضوع له، ومن ثم تنأتى الراحة، والرضا، والقعود عن الفعل. هذا هو الأغلب لأنه مرتبط بالمنهج نفسه أيضاً، قبل أن نصل إلى المضمون، أما منهج اللاواقعية فهو، أولاً وقبل الوصول إلى المضمون، عمل من أعمال الحرية، وبالتالى عمل من أعمال التمرد. ومع ذلك فهذه تفرقة مغرقة فى الدقة، فيما أظن، أكثر بكثير مما يحق لنا. فما أظن التفرقة جائزة بين منهج ومضمون، أى منهج وأى مضمون، والعمل نفسه فى نهاية الأمر، أعنى كل عمل فنى على حده، بذاته، عينياً، لا يحاكم ولا يقيم إلا بخصائصه هو وحده، التعميمات بطبيعتها مضللة. وكل عمل فنى، على حدة، له وجوده المتفرد، وبه وحده يُقيم، لا بمواصفات عامة تصلح لكل الحالات. وإنما المدان فى هذه «الأحكام» العامة كلها هى مؤشرات لمحاولة الفهم والتذوق والمعاشية، لكل حالة على حدة.

ومع ذلك، فنحن نجد، فى هذا السياق آلية اجتماعية جديدة نسبياً، ومعقدة إلى حد ما. نحن نلاحظ بوضوح منذ عهد قريب قبولاً عاماً للتجارب والأنماط الفنية اللاواقعية، حتى لقد أوشكت أن تصبح

هذه التجارب أو الأنماط، بدورها كلاسيكية، فهي لم تعد تثير غضباً عند «عامّة» الناس، ولم تعد تلقى قمعاً من «المؤسسات»، على الأقل في النظم الغربية وأخيراً في البلاد «الاشتراكية» أيضاً. بل ثمّ نوع من الإغراق في الترحيب بالتجريبية وإطلاق الحبل لها على الغارب، ونوعاً مؤكداً من تمثيلها وهضمها واستيعابها، وتحويلها إلى موضوعة بل ومادة للاستثمار.

هل أرى في هذا النمط السلوكي آلية اجتماعية للدفاع عن النفس، من جانب المؤسسات، وحيلة نفسية عصاوية النسق أيضاً، في الوقت نفسه، على مستويين من مستويات الفهم؟

هي آلية اجتماعية بتحويل ما هو ثوري بطبيعته إلى ملحق من ملاحق النظام القائم، ممتصاً، ومطوياً ومثلومة حدته، مادام مقبولا، ومستثمرا، ولكنها على المستوى الاجتماعي تظل آلية حرجة فيها مغامرة دائمة، لا يمكن استيعابها ولا السيطرة عليها سيطرة كاملة. أما على المستوى الفردي فهي حيلة تقليدية أيضاً، هي حيلة القبول السطحي لما هو غير متمثل، هي حيلة التسليم الظاهري بما ليس لديك أمامه حيلة. هي في الواقع نفى للظاهرة كلها، لا بمقاومتها، بل بقبولها ومن ثم تجاهلها، لا بمعاششتها وممارستها - فهذا هو القلق الممض والأمين والخصيب - بل بترويض النفس على

نسيانها، وما دامت هذه الممارسة عسوية على المقاومة، والمواجهة، وعسوية على التمثيل والمعايشة، فما أسهل أن أتركها، كما هي، أن أحولها إلى «شيء» آخر من بين الأشياء، أن أجردها من مضمونها الانفعالي اللاشعوري بأن أجعلها شيئاً خارجياً للفرجة، بل أن أدرج مع الآلية الاجتماعية كلها فأحيلها أيضاً أداة للاستثمار والاستهلاك، كما يحدث الآن مع لوحات الفنانين المتمردين العظام.

آلية التغريب والتشيئ لخبراتٍ هي بطبيعتها حميمة وعضوية، هي الآلية العصابية التقليدية التي أتاحت للمادة اللاواقعية - والمشحونة بالطاقة والحيوية والفعالية - فى الفن الحديث كله أن تصبح مجرد «مادة» جامدة، بل أن تصبح موضة وفرجة، وأداة، وسلعة يقدر ثمنها بملايين «الدولار» وبلايين «الدين».

ولعل ذلك كله من أسباب هذا التغير السريع الإيقاع فى أشكال الفن اللاواقعية، وتعاقب تجاربه، والذهاب فى مغامراته إلى أبعد فأبعد فأبعد، هذا البحث الذى يكاد محموماً - وفى كثير من الأحيان مريضاً أيضاً - لكسر هذه الآلية المزدوجة، والرجوع مرة أخرى إلى براءة المادة اللاشعورية وفعاليتها، أى هذه التجريبية المطردة المغامرة.

* * *

ومن ناحية أخرى، وقريبة الصلة بالتخايل، فإن «التجريبية» قيمة

فكرية وخلقية شجاعة. هناك - كما يقال - تجريبية وتجريبية، بمعنى أن التجريبية هي نفسها استعصاء على التقنين والتوصيف المسبق، فقد تكون التجريبية - محصورة في نطاق الفردية الذاتية، وقد لا تكون.

على أنني أظن أن كل ما يتردى في هوة التجريبية الذاتية الضيقة فقط، ولا يتعداها إلى ما هو لصيق بالذات الإنسانية كلها أو بجانب أو أكثر من جوانبها ليس فنا. الفن الحق غير ذاتي، بالمعنى المصطلح عليه، لأنه نابع من تجربة هذ الذات الإنسانية الواسعة والحميمة التي تضم أخص ما في ذواتنا جميعا، وتتجاوز أسوار أزماننا المحدودة لكي تدخل في نطاق الخبرة الإنسانية، التي لا يمكن أن تكون مجردة لأنها متفجرة عن هذا الجانب الحميم، بل العضوي، من حياة الذوات جميعا، هذا الجانب الحميم الذي تشترك فيه الذوات جميعا، فيتكسر ما بينها من فواصل الجسم والبيئة والحقبة، بل وحتى اللغة والتاريخ. كل ما يتردى في الذاتية الضيقة لست أراه فنا، بل أراه هُلَاسا وهُجَاسا مَرَضِيًّا.

أما الفن الحق فبطبيعته وبحدّه - كما يقول المنطقة - متجاوز للذاتية الضيقة.

أنت تقرأ عملا فنيا يخال إليك أنه مغرق في الذاتية، ولكن وترا دفينا منك يهتز له. اذن فقد تجاوز الذاتية، ووصلك حتى دفينة

مشاعرك.

ولكنك تقرأ أو ترى هلاوس السيكوباتيين أو الذهانيين فلا تشغل
إلا بالضجر وبالنفور، أو بالإشفاق عليهم، إذا كنت طيب القلب. فليس
فيه فن.

الفن، بشروطه، هو سيطرة على الحرية، وإذن فهو تجاوز للذاتية.
أما الذاتية فهي استسلام للقوضى. وإذن فهي لا يمكن أن تصل
إلى «الآخر». لكن «الآخر» هو، أيضا، «أنا»، فالعكس صحيح.
ربما كان الفن من المجاوزات - أى المنافذ - القليلة جدا بين
«الأنا» و«الآخر»، بين ذاتي المتحيزة فى الزمن والمكان والتاريخ
واللغة والجسد، وبين الذات الإنسانية الأخرى التى هى أيضا ذاتي،
وليست ذاتي.

أنت تحس من هذا الكلام أن الفن، عندي، أيضا، نوع من
التصوف، وهو كذلك، حتى ولو كان يبدو لك «واقعيًا» وصاحي النبوة،
بل جاف «النسغ»، كما هو الحال مثلا عند كُتَّابٍ مثل هيمنجواي -
فإنه، مع ذلك، تصوف لأنه يذيب حواجز العزلة، ويثرى خبرتنا بما هو
كامن فى صميم خبرتنا، لا نراه إلا بقوة الفن.

الفن تصوف قد يكون إنسانيا بحتا، فهناك، فى ظنى النوع من
التصوف الإنسانى، الذى لا تسود فيه الا قيمة الإنسان. كما قد
يكون أقرب إلى التصوف المأثور الذى يدور فى نطاق العلاقة بين

الإنسان والقوة الكونية الشاملة: لله.

من دعاوى أصحاب المذاهب الدوجمائية أن التجريبية هي بالضرورة التجربة الذاتية الضيقة المنبئة الصلة بالانجازات الثورية والتاريخية، ومكتسبات التطور الإجتماعى، وهموم الحياة الإجتماعية. ولكن ذلك مصادرة على المطلوب.

ليست التجريبية فقط، هي التى تقع فى هذه المهاوى، كل شئ ردى يُصنَع باسم الفن يقع فيها. وكل ما يقع فيها هو شئ ردى يُصنَع باسم الفن. ولكن لا يمكن القول بأن كل تجريبية هي بالضرورة، هي الشئ الردى.

قوة الفن هي التى ترفع العمل الفنى، أيا كان منحاه، مذهبه، قالبه، محتواه، من مجرد ترديدٍ عقيم لكلمات أو خطوط جوفاء خاوية أو ميتة، إلى مستوى تجربة التواصل الآتية من القيمة الإنسانية، قيمة الصدق مع الذات ومع الآخرين. إن الصدق فى مواجهة الذات ومواجهة الآخرين، وفى الكون، لا يمكن أن يُفسَّر أو يقنَّن، هو قيمة فنية تدخل فيها بشكل أو آخر، وبأقدار متبانية، الموهبة والخوافز النفسية غير المسبورة الغور، والصنعة الفنية الماكر، والزهد الخلقى أمام غوايات الحشو والتقليد والزهو، والشوق إلى معرفة ما، والسعى إلى حقيقة ما، والقدرة على التساؤل المستمر.

كل ذلك بقوة الفن التى لا أستطيع ولا أعتقد أنه من المستطاع

تفسيرها بالكامل تفسيراً عقلانياً كاملاً.

إذن فقد يجمع العمل الفني بين مغامرة التجريبية والاقتحام واكتشاف المطويّ المخبئ غير المرتاد في الذات، وفي العلاقة الاجتماعية، وفي العلاقة الكونية، وبين تمثّل كل الانجازات التاريخية للعملية الفنية المتعاقبة الأطوار، وتجاوزها.

والتجريبية ما دامت فناً صحيحاً فهي بالضرورة تلتزم بهوم الإنسان، الذاتية والاجتماعية والكونية، وأيضاً بأقدار متفاوتة، وإن لم تفصح بالضرورة عن هذا النوع من الهوم أو ذاك. ولا ينبغي أن يفوتنا في هذا المجال أن من أكثر الأعمال التجريبية قوة قصائد مايكوفسكي التي أديرت كلها حول محاور اجتماعية بل سياسية سافرة، ومع ذلك لم تفقد نأمة من حرارة مغامرتها في الشكل والمضمون معاً.

ومعنى هذا أن لا تعارض بين التجريبية وبين الهوم الثورية السياسية والاجتماعية بل يمكن أن يُدار العمل الفني التجريبي - ويظل تجريبياً وعملاً فنياً - على خبرات كمدخن المصانع، وتروس المكّنات، وجموع الناس، وأشواق الفقراء.

أكثر من ذلك أن من الفترات التاريخية التي نلخص فيها ازدهار التجريبية بالذات فترات القلقة الاجتماعية والتفجر السياسي والثورات الكبرى. وصحيح أيضاً أن هذه الاتجاهات والأعمال قد

توصم بما هي ليست منه فى شئ من أنها مناهضة للثورة وللإنسان ونحو ذلك، بعد أن ينحسر المد الثورى وتتحول الثورة إلى نظام.

إذن فالتجريبية إثراء للتجربة البشرية، وليست إفقاراً لها.

ومن ثم فإننى أرى فى كل عمل فنى حق بذرة من التجريبية بالمفهوم الذى أشرت إليه، حتى ولو اتخذ سمة الأشكال الفنية المألوفة، وذلك بحجة أن كل عمل فنى صحيح لابد بالضرورة أن يذرع جانباً من أرض مجهولة، وإلا ما كان هناك مبرر لوجوده إذا كان تكراراً وترديداً لما سبقت إليه أعمال أخرى.

ولكننا بالطبع عندما نتكلم عن التجريبية، كمصطلح فنى، فإننا لا نعنى هذه النواة فقط، بل نعنى ذهاباً إلى أبعد من ذلك، ومغامرة تتناول المحتوى والشكل معا، وتتطوى على قيمة الصدمة والمفاجأة.

إن أى عمل فنى ينهج المطروق، وينحصر فى الأشكال التى ابتدعت من قبل (وكنت فى وقتها بالضرورة تجريبية ومفاجئة) يتنكب طريق الخلق، ويسقط فى الطرق التى مرت بها من قبل عجالات كثيرة، وبالتالي يفقد حرارة الارتياح وروعة الكشف التى ما تزال باهرة ومتوهجة فى أعمال قدامى أساتذة الفنانين.

أنك لتحس هذا الوهج ما زال ساخناً، وناफذاً إلى الوجدان، فى أعمال الكلاسيكيين القدامى حتى الآن، وما تزال تحس فى هذه الأعمال أغواراً لم تُسبر بعد، مع أن المئات بل الآلاف من المقلدين

وأشباه الفنانين أو سعوها تقليداً عبر السنوات المتطاولة، فلا نجد في كل هذه المستنسخات الا تقاهة الطعم في مقابل حرارة الخبرة التي ما تزال وسوف تظل باقية في أعمال هؤلاء الأساتذة القدامى، لأنهم، بالضبط، كانوا في عصرهم تجريبيين ورواداً.

* * *

د - عن التخاييل والأحلام في فن القصة

لا أظن أنه من قبيل الصدقة أن جاءت إشارة فرويد إلى الفن في معرض حديثه عن الأحلام.

فنحن لا نجد صعوبة في العثور، مباشرة ولأول وهلة، على تساوقات وأصداء متراوحة بين «لغة الأحلام» و«لغة التخاييل» في الفن.

من الشائع المعلوم أن فرويد، يُجرى، في نظريته عن الأحلام، تفرقة بين المضمون الكامن للحلم، وبين تجلى هذا المضمون فيما يبدو في الحلم من صور وأحداث يسميها المحتوى الظاهر للحلم.

ما يشوقني الآن هو هذا المحتوى الظاهر للأحلام، أي تصاويره الرمزية التي تقوم بالترجمة عن مضمونه الكامن، فالأحلام تصطنع «الرموز»، نتيجة لآليتها الخاصة. والحلم عند فرويد دائماً تعبير عن

رغبة، سواء كانت يمكن الصعود بها إلى الشعور، أو رغبة مبيّنة عميقة في اللاشعور. «رمزية» الأحلام كشف فرويدى له دلالاته الهامة، وبوسعنا، إذا شئنا، أن نقيّد منه في استبصار العلاقات الرمزية في الفن. بوسعنا، ومن واجبنا أيضا، أن نكشف، إذا شئنا، هذا التساوق.

فالحلم والفن كلاهما يتخذ الرمز «أداة» للترجمة عن مضمونٍ لا شعورى. وأرجح ظنى، وظن الكثيرين، أن هناك تساوقا مطردا، ولعله ثابت، بين رمزية الأحلام ورمزية الفنون، حتى وإن كان هذا التساوق جزئيا وغير متطابق تماما في كل الأحوال.

ومع ذلك فإن هناك فرقا أساسيا بين «الرموز» في الأحلام والرموز في التخاييل الفنية.

سوف أستخدم هذه الكلمة «كلمة الرموز» مؤقتا لتوضيح ما أريد أن أقول، ولكنى سوف أعود فأحاول أن أقيم تفرقةً بين معنيين لهذه الكلمة، وفي المجالين، كلا منهما على حده.

لعلنى الان أن أشير إلى أن «الرموز» في الأحلام عند فرويد، ربما صح في ظنى أن نطلق عليها كلمة من الكلمات التي شاعت أخيرا: كلمة «دوال» فهي إذن تدخل في سياق «لغة».

أما في الفن فربما كانت الرمزية أعمق وأوسع من «أداة». أى أنها ليست من قبيل الدوال، وإن ظلت أقرب إلى منهج المعرفة، أو

لمعرفة ما .

ومع ذلك فيصيح، الآن، للتدليل على ما أقول، أن أستعمل الكلمة نفسها في المجالين.

من أمثلة «الرموز» التي يستبصرها فرويد في الأحلام عددٌ جاء في كتاباته، وأقام بينها وبين مضموناتها علاقةً ثابتةً مطردة، يتكرر ظهورها على نحو متسق في أحلام الناس جميعا. وتلك رابطة أخرى تُلمع إلى وجود اللاشعور الجمعي.

فالأبوان، مثلا، يبدوان في الأحلام، دائما، على صورة ملك أو ملكة أو امبراطور وامبراطورة، أو ما شاكل ذلك من شخصيات جليلة.

والماء يصور الولادة، فيرى النائم أنه يلقي بنفسه في الماء، أو يجهد في الخروج منه.

والحلم يرمز إلى الموت المرتقب أو المخوف برحلة أو سفر في القطار.

والعري، يرمز إليه، وفقا لآلية من آليات الحلم المألوفة، هي آلية العكس أو القلب، الحلة الرسمية والبزات الفخمة.

والغالبية الساحقة من الرموز في الأحلام رموز جنسية.. الجنس عند الرجل يرمز إليه بما يشبهه في شكله، من أشياء مستطالة منتصبة، كالعصى والمظلات والأغصان والأشجار، ويرمز إليه

بأشياء تشترك معه فى قدرته على ولوج الجسم أو إيذائه أو الاندفاع فيه أو فى قدرته على تدفق الماء منه: كالمدى والسيوف ونحوها والصنابير والنوافير ونحوها والأشياء القابلة لاستطالة أيضا، كالمصاييح المدلاة فى بكر، والأشياء التى تنمو وترتفع، وهكذا.

والطيران صورة رمزية فى الحلم تشير إلى مقدرة الجنس عند الرجل على الانتصاب، والأشياء الزاحفة كذلك، كالأسماك والثعابين، وكل ما هو مجوف مدور ووعائى يرمز إلى الجنس عند المرأة، كالحفر والتجاويف والكهوف والصناديق والغرف والكنائس والمعابد والفواكه المدورة وعلب المجوهرات، والحدائق والأدغال والغابات، وهكذا.

أما السقوط والانزلاق، وانتزاع الأعضاء وقلع الأشجار أو الأغصان، وركوب الخيل، والانسحاق تحت سيارة مثلا، والوقوع تحت تهديد بالسلاح أو توجيه السلاح، والكلوى واللعب، كلها رموز للعمل الجنسى.

هذه كلها أصبحت الآن من الأوليات المسلّم بها، تقريبا. ولا يخفى مع ذلك، أنه ليس هناك معادلة رياضية محسوبة بين هذه «الرموز»، أو هذه «الدوال»، ودلالاتها. وليس هناك إمكان للتطبيق الآلى بين «الرمز» ومضمونه، فى كل مرة، عند كل أحد، كما كان يحدث فى تطبيق أو فى «تفسير» الأحلام عند ابن سيرين، وفى

ممارسات العصور الوسيطة أو التي مازالت حتى الآن وسيطية. لا حاجة للقول، مرة أخرى، أن كل إنسان هو وجود متفرد متميز، وليس الناس «حالات» مرضية موسومة سلفاً بأعراضها المقتنّة الموضوعة من علٍ، أيّ علٍ، في كل الأحوال وعلى الإطلاق. هذه التساوقات، والاضطرابات، فيما أظن، هي أيضاً تعميمات تقوم مقام المؤشرات للاستبصار والفهم والمعاشية، ومازالت أوّمن أن الإنسان الواحد لا يتكرر، والحلم الواحد لا يتكرر. كما أنني أوّمن أن العمل الفني الواحد لا يتكرر.

ولا يصعب علينا، في نطاق التخاييل الفنية، أن نحدس ما لبعض الرموز التي ترد في القصص من إيحائية فعالة غريبة، تضافرها، بالطبع، مقدرة الفنان على الوقوع على الكلمات الفنية بالدلالة، والخصبة بالإلماع، ومنها كلمات متعددة الطبقات والمستويات، تخفى في تاريخ تكوينها إشارات وتلميحات فعالة وإن كانت مستخفية، يصح أن نسميها بالكلمات الكثيفة.

«التكثيف» - أي وضع عدة معاني ومستويات للفهم بعضها فوق بعض، وضغطها بعضها ببعض، وإدماجها في صورة واحدة، أو رمز واحد، أو كلمة واحدة - هو أيضاً آلية مشتركة، في الحلم والفن معاً. الصورة الواحدة في الحلم قد تعني عدة أشخاص ونحن نحلم أحياناً بشخص متراكبة على نحو غريب، فنرى شخصاً واحداً به سمات

وملامح وخصائص لأشخاص عدة، أما في الفن، فقد أُلْمِعَ إرنست جونز إلى ما يشبه ذلك، عند تحليله لهاملت، وقد أشار إلى أن شيكسبير وهو ليس في ذلك غريبا - قد أجرى تكتيفا في بعض شخصياته، كما أجرى عملية أخرى من آليات الحلم المألوفة هي «التبديد»، أو «التشتيت» في بعض شخصياته الأخرى، أي انتشار ملامح شخصية واحدة في عدة شخصيات.

موقف هاملت، مثلا، هو موقف تتراكب فيه ثلاثُ مواقف مشتركة، في وقت واحد، بازاء ثلاث شخصيات تمثل شخصية واحدة هي شخصية الأب في العقدة الأوديبية: موقفه من أبيه الفعلى المقتول: موقف الحب والولاء، وموقفه من عمه: موقف الصراع والغيرة، وموقفه من بولونيوس: موقف الحقد والكراهة.

كما أن موقف الابن من الأب، في العقدة الأوديبية، يتحل ويتبدد، فيوزع على شخصيات ثلاث في «يوليوس قيصر». ففي هذه المسرحية نجد ثلاثة «أبناء» مبدئين يرمزون إلى «الابن» الواحد في غمرة الصراع الأوديبى، بروتوس يمثل الابن المتمرد الثائر، وكاسيوس يمثل الابن النادم الواقع في قبضة الصراع، وانطونيوس يمثل الولاء والمحبة، تشتت سماتهم على ثلاثة أقانيم، بينما هو ابن واحد.

لهذا أستطيع أن أرى بسهولة، أن آليات الحلم التى كشفها

فرويد، تُساوئُها أيضا آليات في الفن، تتسم بمساعاتها، فنجد آلية العكس والقلب، إذ تضيف على شخصيات التخيل سمات مضادة لمضمونها العميق، ونجد، ما أشرت، آليتي التبييد والتكثيف، كما أننا نجد الحركة الدرامية التي تترجم صراعا داخليا.

والعنصر الثاني في الحلم - وفي التخييل القصصية، والشعرية بوجه خاص - هو عنصر «الكلمات».

لست أرى في الكلمات أدوات مصقولة صغيرة لامعة تقوم بنقل أفكار مصقولة صغيرة لامعة. ولا أعتقد أن «الكلمات» هي مجرد وسيلة متوسطة بين فكرة وأخرى، ولا مجرد جسر تنتقل عليه الأفكار والمشاعر من مستودعٍ لها إلى مستودعٍ آخر. هذا التصوير «التجاري» للكلمات، بوصفها أدوات مقايضة، وعملة للتداول، ووسائل للمواصلات، وأرقاما للحساب الفكري والانفعالي، تصوير مشين، ومُزِر في الفن. ليست الكلمات عوامل محايدة للنقل. وليست أدوات جامدة للخدمة. بل هي فعّالات.

وإنما أعني بذلك إبراز للكلمات، في العمل الفني بصفة خاصة من قوة نشيطة فعالة، من مقدرة ذاتية على الإثارة والإيحاء، قوتها على إيقاع ضغطٍ على محتويات الطبقات النفسية، وإحداث اضطراب وتهيج فيها، أو قوتها على ابتعاث هذا القلق في الدينامية النفسية، أعني بذلك التفرقة بين المعنى القريب المباشر الذي يتضح للذهن

من مجموعة الكلمات المنسقة، أيا كان نوع هذا التنسيق، وبين المعانى العميقة المذخورة فى الكلمة، والمترسبة فيها من أجيال سابقة، والمختلفة فى ركاظها من استعمالات قديمة، وتطورات مرت بها عبر تاريخها.

الكلمة، فى عُرْفى، كالقطعة من معدن مشع، تختزن فى داخلها طاقات فعالة، تتجاوز بما لا يُحد، حدودها الملموسة، وتمتد فى آثارها التفجيرية إلى أبعاد شاسعة، وهى فى نفس الوقت محتفظة بحدودها الخارجية، وبمعناها القريب. ولم تكن الحضارات البدائية لتخفى عليها مقدرة الكلمات التى تكاد تشبه الإسحر، فالحضارات البدائية أقرب اتصالاً بمذخورات النفس الإنسانية، وأعمق استبصاراً بها، ان الحضارة الغربية السائدة، وثقافتنا العربية ما زالت محتفظةً للكلمات بهذه الطاقة أو الشحنة السحرية أو القدسية.

ولا ننسى أن الكلمة هى صولجان الإنسان وحده، وهى من أفعال وسائله للحضارة وهى ميراثه النوعى. ونسج حياتنا الداخلى سداه ولحمته كلمات. والكلمات فى مقدرتها الإيحائية والإثارية، رُقَى، وليست مجرد وسائل مواصلات. الكلمة رقية فى حرارتها وإثارتها وإيحائيتها، أيا كان معناها القريب. والكلمات فى الأحلام تنكص إلى دلالاتها الأثرية تلك، وتتبع مباشرة عن مذخورات اللاشعور الجمعى، فى القبيلة الإنسانية الأولى. وهى فى الفن تمتاز أساساً بتلك

الخاصية، فالكلمات فى الفن ليست أدوات إخبارية، بل طاقات مشحونة على مستويات متراكبة متداخلة عدة.

الآن وقد ألممت ببعض الصلات بين تخايل القصة وتخايل الحلم، أظن أنه يتعين على أن أقيم التفرقة بينها. وفى ذلك أعود إلى ما قاله دالبيز:

«بمقدورنا أن نتابع المقابلة بين الحلم والفن متابعة أدق، بأن نوسع من نظرية فرويد، وأن ننتهى إلى أن الحلم عَرَض لا رمز، وأثر معبر عن الحياة النفسية العميقة، لا معرفة. بينما الفن رمزية تتعلق بالمعرفة، وليست عَرَضاً لا صلة له بالمعرفة».

ومن الممكن أن تناقش هذا النص على أساس أن الحلم، حتى إن كان عَرَضاً وأثراً نفسياً، ومع التسليم بصحة ذلك، فإنه على نحو من الانحاء معرفة أيضاً ولكنها معرفة للذات، أو إيماء إلى هذه المعرفة وهي إذن معاناة ذاتية.

فالتفرقة الدقيقة بين الفن والحلم أخصب دلالة من التفرقة بين العَرَض، والمعرفة. إذ أن الحلم فى نهاية الأمر نشاط فردى بحث، يدور فى ليل النائم، ليقويه، وحده، من عصف توتراته به، وليحمى نومه، أى ليحرس تلك الأسوار التى أقامها النائم حوله إذ ارتد عن العالم الخارجى وأوى إلى ذاته، وقطع، مؤقتاً، كل صلة بينه وبين

الموضوعات الخارجية، واستعداد حالة من الغرق الكامل في ذاته، أو أدار ظهره على الأقل لتلك الصراعات بينه وبين عالم الأشياء. ما يدور في ليل النائم إنما هو تجربته الفردية، وحده.

ولكن الفن أساساً نشاط يتجه إلى الجماعة، وحسن جدا أن يقال إن الفنان إنما يستوحى حاسته الجمالية وحدها، أو إنه لا يهتم أحيانا بمواضيع المجتمع، ولا يقتفيها على أى حال، أولا ينبغي له أن يتلزم بها فى كل حال، ولا يضع فنه فى حدود إطاراتها. بل هذا، فى الواقع، هو ما يحدث عند كل فنانٍ حقٍّ. ولكن الفنان لا يعمل فى الخواء.

ولا يمكن أن يكون عمله لنفسه فحسب. وإنما تؤزّه حوافز لا غلب لها تصل بينه وبين الجماعة أيا كان تعريف الجماعة.

والفنان إنما يحيا حقا فى الجماعة الإنسانية كلها، فى نهاية الأمر، وهدف الفن هو الاتصال، لا اللواز بالذات، هو المشاركة، لا الانفصال، هو الخروج، لا الغوص فى الوجد، أو على الأدق، الجمع بين المنطقتين وتحقيق الاندماج بينهما.

هدف الفن - هو، من بين أهدافه الأخرى، أو هو - لتحقيق أهدافه الأخرى - التكامل الاجتماعى.

وتلك هى السمة الرئيسية التى تفصل التخاييل فى القصة عن تخاييل الحلم، كما تفصلها عن تخاييل الهذاء والعصاب. فالتخاييل

فى هلوسات المرضى النفسىين، قد تتضح فيها الرموز البدائية، وقد تُعملها الآلياتُ المألوفة فى الحلم والفن، وقد تتصل باللاشعور الجمعى أوثق اتصال، بل هى كل ذلك على أغلب الظن، وفى أغلب الأحوال، على الأقل. لكنها تخايل قد انقطعت الصلة بينها وبين العالم الموضوعى، رثتُ الوشائج أو انفصمت بينها وبين الجماعة البشرية، والعُصابى أو الهذائى قد انفرد فى عالمه الخاص، زهيباً موحشاً، وحده فيه، مع تهاويله وآلامه. لكن الفنان إنما تحفزه رغبته فى العودة إلى عالم الواقع، فى التواصل بالجماعة، كما هو واضح، وإلا لما قامت لديه الرغبة فى إخراج تخاييله، وتجسيدها، وتمثيلها - ولا كُتفى بها، كما يكتفى الحالم والهاذى، دون أن يكسبها، كما يقول فرويد، صيغة تتأى بها عن سماتها الشخصية البحتة، وتضفى عليها مقدرة على الإمتاع.

أى أن الفنان يمتاز عن الحالم، والهاذى، بحاسته الجمالية القادرة، وبإمكانه أن يصوغ تخاييله، صياغة جمالية. بل الأمر أدق من ذلك. فالصياغة الجمالية فى الفن لا تنقسم بحالٍ عن مضمونها، والتخايل فى القصة، وفى الفن عامة، تتبدى تلقائياً فى صياغتها المتسمة بسماتٍ من التناسق، والتساوق، والتكافل، حتى لو كان هذا الجمال، وهذا التناسق، عملية ضدية، أى مقلوبة، فيها تشويه وتحريف، واعياً أو لا واعٍ على السواء، تحقيقاً لمستوى أعمق،

وانبثاقاً، صياغة ومضمونا، كليهما معا، عن الأجهزة النفسية الخاصة بالفنان، والجمعية معا، بمرونتها، وعمقها النافذ المنفتح، وحاستها الجمالية، وارتباطها بالواقع، واستهدافها للتكامل الجمعى، فى الوقت نفسه الذى لا تفقد فيه الذات فرادتها واستحالة تطابقها مع قالب مصبوب سلفا.

تفرقة أخرى بين هذين النوعين من التخاييل، تفرقة دقيقة وهامة، فيهما أعتقد، وهى تترتب على ما يقوله فرويد من أن قبول الناس للفن يكسبه المشروعية، فيضفى عليه صفة النشاط السوى لا الشاذ، فتلك المشروعية نفسها، ذلك القبول الجمعى «للنداءات» الفنية، إن صح أن نطلق عليها ذلك، يوفر لها أثراً لا يتوفر للحلم ولا للعصاب؛ هو الأثر التطهيري، وقد أدرك أرسطو ذلك من قديم. والأثر التطهيري، أى أثر الفن فى تفريج التوترات النفسية الفردية سواء عند الفنان أو عند المشارك فى تجربته الفنية، أثر مُشَاهَد ملموس عبر التاريخ الفنى كله، ومُشَاهَد ملموس فى خبرتنا اليومية.

ويقول بودوان فى هذا الصدد:

«ان العمل الفنى عند خالقه ومُشَاهِدِه على السواء يمثل إفراغا لقوى تأثرية كامنة متراكمة تراكما مسرفا فى ميول معينة، نتيجة لكبتها وعجزها عن الإفراغ، ومن ثم فبمقدورنا أن نرى كيف يكون الفن تفريجا

وعزاء».

أظن أن «آلام فرتر»، على سبيل المثال قد كتبت أيضا كمنهج
علاجي وقع عليه جيته، بالإضافة بالطبع إلى قيمها الأخرى. وليس
ذلك إلا مثالا واحدا.

* * *

هـ - عن التخاييل والأساطير في الفن:

لم تنأى القيمة التطهيرية للفن إلا لأنه عملية جمعية، لأنه مشاركة
إنسانية، ونتيجة لقبول الجماعة له. بل إن الجماعة لم تعط للفن
وتخاييله، تلك المشروعية، بل لم ترف فيه تلك الضرورة، إلا
لاستبصارها بقيمته الكبيرة التي تمكّنها من منافحة عوامل الزمت
والكبت والتضييق، وهي العوامل التي لا مناص من وجودها، بطبيعة
الحياة الإنسانية في عالم لم يُصنع، قطعاً، خصيصاً لها ووفقا
لنزواتها، عالم الأشياء الخارجى بقسوته ومشقاته.

فالأثر التطهيري للفن ليس طريقا فرديا للخلاص، بل هو باحة
للتلاقى، وميدان للمشاركة، وعملية جمعية للتآلف، وتحطيم للانفصالية
والوحدة، في الوقت الذي تظل فيه للذات الفرد خصوصيتها التي لا
يمكن أن تتكرر.

هذا التكامل الاجتماعي هو قيمة لعلها من أهم قيم الفن، ولو كان

ينطوى على تخاييل تبدو لأول وهلة نوعاً من التهاويل الهذائية. ولعله قد وضح الآن أن هذا التكامل قد تأتى من انبعاث التخاييل من منبع مشترك عميق هو اللاشعور الجمعى، ومن اتخاذها الرموز، بدلالاتها الجماعية، نواقل لشحناتها الانفعالية.

وعلى هذا الضوء تمتنع تلك الحجة التى تسرى أحياناً، بين أوساط «العقليين» عامة، و«التقدميين» خاصة، من أن المنهج التخايلى، وما شاكله، هو دلالة على انهزامية خاسئة، ونكوص إلى الذاتية، وعكوف على الغيبيات.

وإنما الحق، فى رأى، أنه اتصال، على مستوى أعمق وأكثر أصالة وفاعلية، بالجماعة، وفهم، من نوع أفعل وأملأ بالمضمونات، للحياة والطبيعة. وهو تقارب بين الناس، فى طبقات عميقة للوعى، وكشف لحقائق لا يتأتى الكشف عنها إلا ببلغة من الرمز والتخييل، لكنه كشف حدسى استبصارى أضوأ فى النفس، وأحفل بالبهجة من كل سير على دروب المواضعات العملية والمصطلحات القرية التى يحلو للبعض أن يسموها «واقعية» ولعلها أبعد ما تكون عن «الواقع»، «أن من مجرد الوهم أن نفترض أن المشاعر، نتيجة لعملية التطور، قد أصبحت هملاً مقضياً عليه، بشكل ما، أو أنه قد تم تصعيدها، وأن موضع اهتمامنا

الوحيد هو البناء العلوى الفكرى أو الإنسانى النزعة.
فلم تجرِ الأمور على أننا حجبنا مشاعرنا بأقنعة من
الرموز فحسب، فقد يكون ذلك شيئاً ملائماً منشوداً،
وحيلة مفيدة للغاية، ولا ضير فيه ان كان نشاطاً دائماً
التجدد. ولكننا لم نفعل فى الواقع إلا أننا قبلنا عدداً
محدوداً من الرموز، واكتفينا به كتفسير للحقيقة
الكلية. إن ما يفلت من شعورنا هو ما يدمرنا فى نهاية
الأمر، سواء كان ذلك على شكل جنون فى الحياة
الفردية، أو على شكل حروب فى الحياة الجمعية». (تريجانت باور).

ومن ثم فإن إنماء الوعى الفردى، أو الاقتصار عليه قد ترتب عليه
إنماء الانفصالية بين الأفراد، وانبثات الصلة بين الفرد وبين
اللاشعور الجمعى، بكبت النوازع الغريزية الأصلية.

ولا حاجة بى، فيما أظن، إلى أن أعود فأقول إن ذلك ليس هو،
وحده، سبب الجنون عند الفرد ولا سبب الحروب فى الجماعة. لم يعد
بنا حاجة إلى توكيد العوامل الاقتصادية والاجتماعية والسياسية،
ولكن هل يحق لنا أن نفعل الأسباب السيكولوجية أيضاً؟

الفن - وتخاييله على الأخص - إنما يعيد تلك الصلة بين الفرد
واللاشعور الجمعى، ويفى بالمتطلبات الملحة اللازمة للسواء

والازدهار على عدة مستويات:

«ان ما يجب تحطيمه هو إطلاقية الفرد المتركزة في ذاته».

(د.هـ. لورانس).

فإذا سلّمنا بأهمية اللاشعور الجمعي - ومن الصعب في ظني أن نرفض - فلست أظن أن الاستنتاج يشطّ بي إذا رأيت في التخاييل - سواء كانت في الحلم أو في الهذاء، أو في الفن - بقايا خبرات بدائية مترسبة في اللاشعور الجمعي المتوارث.

السمة الجماعية للفن من ناحية أخرى هي، أيضا، إحدى كشوف السيريالية.

قالفن عند السيريالية ليس تميزاً قاصراً على بعض الموهوبين، بل حصيلةً مشتركة يملكها الجميع.

«الرسالة التي تأتي من التخوم هي ملكية عامة مشتركة لكل منا الحق في أن يطالب بنصيبه منها، ولا يمكن اعتبارها ملكاً خاصاً لبعض الأفراد» (اندريه بريتون).

والمشاركة في الخبرات الفنية لا تقتضي، كأعمق ما تكون، فيما أظن، إلا على مستوى التخاييل الفنية
«التجربة الخلاقة للجمال، والمشاركة في تلك التجربة تفض حتما إلى إحساس بالنبالة، وكمال في الشخصية».

إن ارتباط الحاسة الجمالية، عند الإنسان، بقيمتها الخلقية، في

أرفع مستوياتها، حدس أتنق فيه مع الكثيرين.

وما يتيح لنا الفن، في تخاييله النابعة عن اللاشعور الجمعي، ليس هو فقط، إعادة براءة الرؤية عندنا، وكشف حقيقة ما في ممارستها الأصيلة، وليس هو فقط تفريج للتوترات العضوية النفسية، وعزاء عن قسوة ضربات العالم الحجري الجامد للأشياء، وتخفف لسحق ديناميات الغربية في هذا العالم الغريب الأجنبي، وليس هو فقط، إمتاع بالتناسق ولذة جمالية متأتية عن تلك الصلات المتآزرة المتكافلة بين أجزاء العمل الفني بعضها بعضا، وبين العمل الفني والواقع النفسى العميق، وبينه وبين الموضوعية الخارجية للأشياء، وليس هو فقط، بهجة معرفة، وفرحة رؤية، وليس هو فقد راحة التواصل الإنساني بين الأفراد، على مستوى من المستويات، ودفع التقارب بين الذات بعضها بعضا، وأمن التكامل الجماعي في القبيلة البشرية الواحدة، ليس هو ذلك كله فقط، بل هو، قبل كل شيء، بالإضافة إلى ذلك تطوير للحياة نفسها على مجرى نسق الحياة، أى تعميق من مبدأ الحياة ومساهمة أساسية في الصعود بها، في الفرد وفي الجماعة، إلى قيم أعلى من التناسق والتناغم، والتكافل والتضافر، هو سعى متصل نحو حقيقة ما، فلتكن نسبية وغير مطلقة، ولكنها «حقيقة»، ووضع متصل للأسئلة دون إلزام بالعثور على أجوبة، (فليست هذه مهمة الفن، فيما أظن). هذه كلها قيم جمالية، ولكنها

قيم خلقية فى الوقت نفسه، كما هو واضح.

ولعل التخاييل الفنية - وهى ما سوف تُسمى فيما بعد (وتشيع تسميتها) بـ «الواقعية السحرية» - قوة فعالة فى الوفاء بهذه القيم.

يتصل بذلك أيضاً، ويتأدى منه، أن الضرب فى مجاهل التخيل قد يقضى إلى ما أسميه بتخلق الأسطورة «المعاصرة» فى الفن.

إن العلاقة بين الأنواع الأدبية المعاصرة وبين الأسطورة القديمة، معقدة ومتشابكة وعميقة الأصول فى وقتٍ معاً.

إن العلاقة بين الأنواع الأدبية المعاصرة وبين الأسطورة القديمة، معقدة ومتشابكة وعميقة الأصول فى وقتٍ معاً.

ذلك أن الصيغ التى تتدرج فيها تجارب الأدب الحديث قد أصبحت من الكثرة والتعدد والغنى بحيث يصعب بالفعل تصنيفها، فإذا أضفت إلى ذلك تراث الأدب الشرقى القديم، بمقاماته، وفصوله، ونوادره، وباباته، والأدب الغربى القديم بملاحمه، وأغانيه، وحكاياته، ومسرحه الارتجالى وآثار «البالاد» فيه، كان من الواضح بإمكان أن الأنواع الفنية ليست بطبيعتها، مقننة سلفاً، ولا قابلة للحصر.

أستطرد هنا فأشير إلى الصيحة التى أطلقها السيراليون فى أوائل هذا القرن عندما نادوا بحق أن كل إنسان هو فنان، محطمين بذلك وهم «الفن» - باعتباره نشاطاً خاصاً مقصوراً على الصفوة

والمختارين والمتميزين أى باعتباره «إنتاجا» يصدر عن أرستقراطية ثقافية ما، بعد انهيار الأرستقراطية التقليدية، يتلقاه «مستهلكون» من عامة الناس - أى بعد أن ذاعت فكرة المساواة بين «العامة» و«الخاصة».

لقد كان هذا التصور من نتاج ما بعد عصر النهضة، والتجارة، والكشوف الجغرافية، وظهور الفردية، والبورجوازية، إذا شئت، وما صاحب ذلك من تفشنى نوع من الرومانتيكية، فى مجالات الحياة كلها. وكانت هذه الرومانتيكية، فى نهاية الأمر، تجعل من فئة الحالمين والشعراء والفنانين أرستقراطية جديدة، كأن فيها نوعاً من الحنين والتوق لتفردٍ وتميزٍ بادت حقبتهما، وباعتبار «الفنان» كائناً ممتازاً له سمات خاصة، متفردة عن سائر البشر، ومن حقه أن يسلك سلوكاً خاصاً، وأن تحيط باسمه هالة خاصة، وأن تكون لعمله قداسة لا تمسها يد بشرٍ من بعده، وأن تُكرس له هذه القداسة الخاصة وحده، وعليه ميسمها هو وحده.

من المعروف أن الفن كان منذ العصور البدائية والعصور الدينية، وظيفة حيوية، يومية، وجماعية، وله دوره العضوى غير المنفصل عن نسيج الحياة الحضارية كلها، بحيث لم يكن، كما نعرف، من المهم أن يضع الفنان اسمه على عمله.

من هو النحات الذى صنع نفرقتى، أو الأميرة تى، أو رمسيس،

أو الكاتب المصري؟ ما اسم صاحب روائع الفن القوطي، وما اسم صاحب الأقنعة البدائية الأفريقية الباهرة الجمال؟ هذا سؤال لعلماء الحفريات حتى إذا كان له مكان، ولكنه ليس من هموم «الفنانين» الذين أبدعوا هذه الروائع وصنعوا هذه الحقائق.

وأظن أن القرن العشرين قد عاد إلى هذا الخضم الثرى العجاج، حيث أصبحت الوظيفة الفنية هي، أيضا، وظيفة حيوية ويومية، وشواهد ذلك كثيرة في التيارات المتعاقبة من المذاهب «العرضية» للفن حيث تسقط الآن «الصورة ذات الاطار» المعلقة على جدار الصالون، ونبدأ في التعرف مرة أخرى على التجربة الفنية بحد ذاتها، التجرية المصنوعة من مادة هشة قابلة للامحاء والذوبان، لأنها متجددة باستمرار، ولا اسم لصاحبها.

ان العالم اليوم يتدفق بهذه الخبرات الفنية التي لا يُقصد بها إلى ما كان يسمى - عبثاً ومغالطةً منطقية - باسم «الخلود». الخلود؟ هل في الحياة الإنسانية كلها «خلود»؟ إن أحجار الكون نفسها بالية، فأى غرورٍ وادعاءٍ لا يطاق من التجار والبورجوازيين والرومانتيكيين القدامى عندما كانوا يتحدثون عن أشياء الفن «الخالدة»، أو عندما يفصلون تماما - الآن - بين مغامرة الفن وبين السلع الفنية، فيحولون الأعمال الفنية إلى بضائع للاستثمار وودائع للادخار.

أخلص من هذا إلى أن الصيغ الحديثة للأعمال الأدبية هي أيضا

ما يمكن أن نسميه بالأساطير الحديثة، والأسطورة هنا معنى خاص جداً: أقصد بها صيغة فنية لا يمكن أن تقصد بالطبع إلى تصوير حرفي أو نقل للواقع، كما لا تقصد إلى تجريد للواقع من تفاصيله وحوشيته في تعميماتٍ «عقلانية» في نهاية الأمر، وإنما يُقصد بها ترجمة فنية لأشواق وأفكار وهموم لعلها تنبع من منطقة اللاوعي والحلم والخرافة، وتتخذ رموزاً نابغة من الخبرة الشخصية - هذا صحيح -، ولكنها قادرة على أن تصل، وأن تفهم، من خلال تواصل الخبرات بين الناس جميعاً في مواجهة القضايا الأساسية الواحدة، والآمال والأشواق الإنسانية الواحدة، والفاجعة، يتحداها بالعقل والوعي واللاوعي معاً، ومن أجمل وأنفذ تجسّداتها تلك التخاييل الفنية التي كان كاتب هذه السطور قد غامرَ في أغوارها منذ الأربعينات والخمسينات، في أعماله القصصية والروائية «حيطان عالية»، وفي الستينات في «ساعات الكبرياء»، وبعد ذلك في اختناقات العشق والصبح وبخاصة في «رامة والتنين» و«الزمن الآخر» و«ترابها زعفران» و«يا بنات اسكندرية» و«مخلوقات الأشواق الطائرة»، وقبل أن تشيع موضة ما يسمى الآن بالواقعية السحرية.

إذن فإن القاسم المشترك بين العمل الفني وبين الأسطورة، هو تلك العجينة الخصبة المتعددة الطبقات التي تظل باقية في آخر أغوار النفس الإنسانية المشتركة على مر العصور، ومن هذه العجينة

تتبع الأنواع الفنية المعاصرة التي تكاد تندمج بما أسمىه «الأساطير» المعاصرة، وما دمت لا أجد تعبيراً أفضل.

ومعنى هذا أن التجربة الفنية في العالم اليوم تحطم الإطارات المذهبة التي حبسها فيها تجار ما بعد عصر النهضة، لكي تعود إلى منابع العميقة التي تفيض بسحر خاص، لعله مرتبط بهذا اللاوعي الجمعي الذي تكلم عنه أصحاب التحليل النفسي والانتروبولوجيا، ولعله يتماثل في تلك «التخايل» الفنية التي أتحدث عنها.

ولكن التجار اليوم قد ظهوراً من جديد، لكي يستغلوا الأساطير المعاصرة تجار الامس قد أصبحوا اليوم تلك المؤسسات الثنائين الأخطبوطية التي تستمد قوة قهرها الرهيبة من احتكارات رأسمالية أو احتكارات السلطة الضخمة التي تنهض بصناعة كبيرة هي صناعة «شِبّه الفن» بالجملة، وعلى نمطٍ صناعي له مواصفاته المعروفة، تنسج منها، على خطوط الإنتاج الكبيرة، تلك الشبّاك المحبوكّة التصفير، تلك المحيطة بالإنسان المعاصر، في الغرب، وفي اليابان خاصة، (وقد بدأ ذلك يتسلل إلينا بإيقاع متسارع)، من أعمال مترو جولدوين ماير إلى أنفاق مترو موسكو على السواء ومن التليفزيون إلى الإليكترون، في غسل مؤطّر مخطّط مسيطر للأدمغة والحساسيات، سواء كان ذلك من منتجات أشباه الفنانين الصناعية التكنوقراط المتواطئين مع فصائل متعددة من شرطة الأفكار في

الشمال والجنوب أو فى الشرق والغرب، أو من منتجات البضاعة الإيروطيقية الجنسية النمطية المطروحة بالأطنان فى الأسواق للاستهلاك العام بغرض التشويه والتلويت والإفساد، سواء كان ذلك فى مئات الآلاف من الروايات المحكمة الصنع بأنواعها ذات الماركة التجارية المعروفة: من حبات الحب أو العنف إلى الألفاظ البوليسية وتخاريف الجاسوسية، أو كان ذلك فى الإنتاج اليومى الكاسح للسينما التجارية والمسلسلات التليفزيونية للتسلية أو ابتزازاً للدموع.

هنا، فى السوق، تجد هذه السلع التى تنتكر تحت رداء الفن، وليست إلا سموماً قاتلة، أو أدوات للتسلية ولتخدير الروح أو تخريبها.

هؤلاء التجار الجدد قد وثبوا إذن على الأساطير المعاصرة، يحاولون وينجحون فى كثير من الأحيان، فى اغتصابها، كما وثبوا على إبداعات الرومانتيكية و«الواقعية» واغتصبوها وأصبحت اليوم سلعاً ومجرد أشياء وأدوات للاستثمار لها ثمنها الفادح.

ولكن الفرق بين تجارب القرن العشرين التى تنحو منحى الأسطورة بالمعنى الذى أشرت إليه، وبين الحواديث والأساطير الشعبية، هو الفرق بين خبرة الفرد الذى تتحطم من حوالية هياكل العصر الراهن كله بمحاسنه ومساوئه، ويقبل الآن على حقبة

مضطربة أشد الاضطراب، لم تَقُمْ فيها بعد أعمدة العصر المقبل، فهو اذن فى دوامة المخاض، أعنى الفرق بين براءة الصيغ الشعبية التى صقلها الناس - الفنانون الجماعيون - مروراً بأحقاب تاريخية فى عصور تتميز بأن الوعي العام فيها يعبر عن ذاته برموز متواضع عليها ومقبولة عند المجتمع ولكنها نابعة مباشرة عن الفهم العام «الأسطورى» للحياة والواقع، وبين صيغ التجربة والاقتحام وتلمس التعبير عن مناطق عامة شائعة من الحساسية والادراك، بإطارات عامة شائعة تشق طريقها نحو القبول والاعتراف بها.

أمّا الغولة والشاطر حسن وبنت السلطان، هذه قيم أسطورية برئية ومباشرة ولها دلالة مفصّحة إجتماعيا وسيكولوجيا فى وقت معاً، أما الرموز، أو الشخصوس، أو الاطارات الأسطورية المعاصرة قلها أسماء متعددة فردية أحيانا ولكنها تعميمات غير عقلانية، واضحة الدلالة وقريبة أحيانا، ومغلقة أحيانا، لخبرات مشتركة. السينما المعاصرة هى النوع الفنى الذى سهّل اتخاذه مصباً لهذه الأساطير الحديثة. وكلنا نعرف أساطير السينما المعاصرة.

ومن أبرز نماذج الشكل الأسطورى الحديث أدب «الرسوم» أو ما يسمونه بالشرائط المرسومة، حيث نجد شخصيات معاصرة، مرسومة بخطوط باترة بسيطة وقوية وتخطيطية كأنها الحفر على نحاس، تفصح عن «القوى» المحركة فى الحياة المعاصرة الغربية:

من الجنس إلى المال، من العدوان إلى البراءة، من الشجاعة الخرافية إلى الانعزال والتوحد، وهكذا، كلها مجسدة بشخص بارزة الملامح قاطعة القسمات، هي اليوم تغزو خيال الملايين، وليس من المشروع أو المقبول أن ندينها، جملة، ومسبقا، فبعض هذه الشخص - أو الرموز - منافذ قوية للسخط العام على الأوضاع المتردية السائدة في الغرب.

ان ما أقصده ، في النهاية، هو أن الفنان اليوم له الحق ملء الحق في أن يتخذ «الشكل الأسطوري» ، وقد اتخذه بالفعل، فيلجأ إلى التخيل، وإلى مذخور اللاشعور، وينبذ الصيغ والقوانين الشكلية التي وضعها نقاد مابعد عصر النهضة الأوروبية، ويحطم قواعد «المنظور» في الفن التشكيلي والأدبي، ويضرب عرض الحائط بقيود محاكاة الواقع - وهي مستحيلة -، ويعود إلى استلهام الشكل البدائي للعمل الفني الذي لم يكن لصاحبه اسم متعين، فقد كان صاحبه - ان صح القول - هو الحساسية العامة للمجتمع كله، أو استشراف هذه الحساسية.

وقد قطع الفن العالمي أشواطاً بعيدة في هذا المجال، منذ أن بدأ العصر الحديث في أواخر القرن الماضي حتى اليوم، وتعاقبت التجارب والإنجازات الحداثية، وتحطمت الأشكال التقليدية - البورجوازية إذا شئت مرة أخرى - لتُختل الساحة أمام اقتحامات

الوعى والحساسية التى لا تلتزم بمواصفات النقد الفنى الغابرة.

ونحن اليوم، فى بلادنا، وفى عصرنا المتقلب المضطرب، لنا ملء الحق - طبعاً - أن نصوغ حساستنا المعقدة بطبيعتها، فى أشكال فنية من إبداعنا نحن، غير مقلدين ولا متبعين، ومن حقنا - هل أقول من واجبنا أيضاً؟ - أن نصوغ أساطيرنا المعاصرة وتخاييلنا المعاصرة والعريقة المحتد على السواء بالشكل الذى تصاغ به الأساطير والتخاييل - والواضح أن أى تفرقة بين الشكل والمضمون هى مجرد تفرقة أكاديمية بالطبع - فليس ما يسمى بقوانين العمل الفنى تنزيلاً من التنزيل، ولا حاجة للقول أن الفيصل فى ذلك كله - كما هو بدهى - هو أن يقترن الشكل - أيا كان - اقترانا عضوياً بالصدق فى تلمس الحقيقة الإنسانية المعقدة أو على الأقل حقيقة إنسانية وكونية، نسبية ودائمة التحول، والصدق هنا، مسعى شاق ووعر، وخطر، يقتضى البحث اللاعج المحرق الذى يكاد صوفياً فى تجرده وإيمانه وإصراره العنيد ومجابهته لكل الغوايات.

القسم الثاني

دراسات تطبيقية وتأويلية

يحيى الطاهر عبد الله

والرحلة إلى "ما وراء الواقعية"

إن المدخل إلى هذا الشتات من التأمّلات فى عمل يحيى الطاهر عبد الله هو التفرقة، بدءاً، بين «ما بعد الواقعية» و«ما وراء الواقعية»، ولا حاجة بى إلى أن أعود فأفضل الكلام عن إنحسار المد «الواقعى» عن أرض الأدب المصرى، فى أواخر الخمسينات فتلك ظاهرة أصبحت من وقائع التاريخ الأدبى، حتى لقد دعت ناقدًا كبيرًا واحدًا على الأقل، إلى أن يبشر بعودة الرومانتية، وأن لم تكن قد تحققت بشارته : بمعنى مباشر، فأظن أن «الموجة الجديدة» التى حملتها الستينات إلى أدبنا ومازال مدّها يؤذن بالتصاعد تنطوى على تيارات تحتية من الرومانتية بالمعنى العريض الشامل، هذا إذا أخذنا بالتقسيم الأساسى المصطلح عليه، بين موقفين رئيسيين لا فى الأدب وحده بل فى خبرة الحياة كلها، الموقف الكلاسيكى من جانب ويندرج تحته كل ما هو متّزن، مهندس عقلى، شكلى، معنى بدعم التراكيب الاجتماعية وحريص على تقنين العلاقات الاجتماعية فى شتى صورها، قائمة كانت أم قادمة، ومظهر من لوثات الحس العارمة، وسبحات الخيال وشطحات الادلاج إلى أدغال النفس المخبوءة أو إلى متاهات الوجد الكونى، والموقف الرومانتى من جانب

آخر وهو رد الفعل الدائم - كامنا كان أم متفجرا - ضد قيود العقل والمنطق المحسوب، ضد المنهج المتدبر والقوانين الاسطيطيقية المثلى، الموقف الذى يميل بل يفرق تحت عبء الهوى والنشوة وينطلق بكشوف الحدس غيز المبرر ويتفتت مع نزوات التلقائية والحرية والتمرد، شكليا واجتماعيا على السواء، ويغوص فى أحشاء الحب ومتعات الجسد، ويهاجم، هجوم العشاقين، كوابيس اللا عقل الشاخصة فى الظلمات الداخلية، أو يغامر بالرحيل نحو اللامتناهى فى الإنسان وفى الكون.

ومن المسلم به أن العلاقة الجدلية قائمة بين هذين الموقفين الأساسيين، وأن الدورة الدائمة تعمل عملها سلبا وإيجابا، لا بينهما فقط، بل بينهما - أو بين العلاقة بينهما - من ناحية وبين المركب الحضارى والاجتماعى والنفسى التى تظهر فيه هذه العلاقة، ومن هنا جاء زعمنا بأن الموجة الجديدة فى أدبنا منذ الستينات، لم تكن رد فعل رومانتى خالص - ولم يكن من الممكن أن تكون - فهى ليست «رومانتية جديدة» ولكنها أولا وأساسا لم تكن «واقعية جديدة».

ليست «واقعية جديدة»

وإذا كان قد أطلق على موجة الحساسية الجديدة، إلى وقت غير بعيد، اسم «أدب الشبان» وحاول بعض الكتاب - ومنهم كاتب هذه الكلمات - أن يصحح ذلك - وأعترف أنه تصحيح فيه كثير من سقم - بأن يسميها «أدب الشباب» أو الأدب الطليعى «الشباب»، فقد كان من سوء الحظ أن ثارت زوايع خماسينية كثيرة نصيبها من التراب أكبر بكثير من بشارتها بربيع أو صيف جديد، وأظن أن الوقت قد أزف، بل أزف جدا، لا ستطلاع قسما هذا الأدب الجديد، ومحاولة تحديد الأصوات الأصيلة فيه.

وأظن أن مصطلح «الواقعية الجديدة» الذى تردد كثيرا فى جهود نقدية ما تهدف إلى تسمية قطاع كبير من هذه الموجة الجديدة، قاصر بلا شك عن الوفاء بالتسمية والتعريف وقضفاض، إذا لم يكن يحمل أساءة وإدانة، فنحن قد عرفنا القسما المميزة للواقعية، سواء كانت واقعية نقدية أو اجتماعية أو اشتراكية إلى آخر هذه التفصيلات، وظنى أن إطلاق صفة «الجديدة» على أعمال أدبية معينة ليس إلا نوعا من التأكيد - بقصد أو غير قصد - أنها لا تأتى فى حقيقة الأمر بجديد، أى أنها تطوير وتهذيب لمنهج قديم استنفد أغراضه ومحاولة لاحتواء ظاهرة متفجرة تحمل تحديا أساسيا،

بمجرد إعادة تفصيل لأثواب كانت متّسقة مع الماضي ولكنها ضاقت
عن أن تحتوى المستقبل، ولذلك فإن خروقتها تتبدى على الفور، ومن
الحتمى أن تسقط الخرق القديمة عن الجسد الفتى المحتشد بطاقات
وأبعاد جديدة.

وفى ظنى أن تسمية «الواقعية الجديدة» هنا ليست إلا اعلانا عن
افلاس فى الغالب، والافلاس قد يكون نقديا أو ابداعيا على السواء،
هى تسمية تكتفى بأن تلاحظ - على المستوى الزمنى والتاريخى
فقط - «ما بعد الواقعية» ولكنها لا تحاول أن تستكنه «ما وراء
الواقعية» - وإذا جاز التعبير، فإن «البعد الميتاواقعى» أو «بعد ما
وراء الواقع» ليس مرتبطا، بالضرورة، يتعاقب زمنى ما ولا بتسلسل
مراحل تاريخية معينة.

هناك ملاحظة أو اثنتان على أن أسجلهما قبل أن أنتقل من هذه
المقدمة وأخشى أن تكون قد طالت إلى حد ما فمن المفهوم بداهة أن
هذه المصطلحات النقدية جميعا لم تجد فى أدبنا المصرى تحقيقا
كاملا وملينا وتاريخيا، أو إذا شئت لم تزدهر لها النماذج الطهور
النقية، وواضح أننا سواء فى أدبنا أو فى مجتمعنا، نجتاز منذ عصر
الاحياء عندنا، مرحلة معقدة ومتشابكة، وإذا كنا قد استعرنا «اللغة»
الحضارية المعاصرة فى الأدب أو النقد وفى سائر جوانب الحياة
فقد أحتفظنا أيضا بتراكيب «لغتنا» القديمة، العربية والفرعونية معا،

وما زال الشادوف والساقية يتجاوران مع الجرار والمضخة وما زالت لمبة الجاز تتراقص ذبالتها الواهنة على الطبلية الخشب، تحت جدار الموتور الكهربى الهادر وبالقرب من التوربينات ومحولات الضغط العالى، وأفران الصهر وتحت أزيز الكوميت والفانتوم، ذلك ينطبق على الأدب والجهود النقدية أيضا - وأريد أن أقول ان هذا ليس عيبا على اطلاقه بل قد يكون وجه خصوبة وأصالة عنيدة - أما الملاحظة الثانية فلعل مكانها ينبغى أن يجرى فى صدارة أى جهد نقدي - ومن المؤسف أننا كثيرا ما ننساها مع ذلك - فمن الاشياء القليلة التى أقطع بها أن كل عمل فنى صحيح إنما يتجاوز هياكل وأعمدة المصطلحات النقدية، إن كل تشكيل فنى متحقق هو فى النهاية كيان فذ قائم بذاته، معقد وجرهري ويتعدى كل تنميط أو نمذجة، بل أن عيوبه الشكلية أحيانا، قد تكون علّة جماله الخاص وتفرد حيويته، وليس حديثنا عن التسميات والمواصفات النقدية الا تقريبا من التقريب، سواء كان ذلك من حيث المعايير الاسطيطيقية البحتة وهو الميدان الحق للنقد الأدبى، أو من حيث أقامة وكشف العلاقات بين العمل الفنى والظواهر الاجتماعية أو النفسية أو الفلسفية إلى آخره، وهى العوامل المساعدة فى الفهم والتنوق، والأصل فى ذلك كله هو استعصاء العمل الفنى الحق على الأطر والتقنيات، وامتلاكه خاصية التفرد وسطوة السر المرصود الذى لا مفتاح إلى محراب قدسه

نشرت «ثلاث شجرات تثمر برتقالا» المجموعة القصصية الأولى ليحيى الطاهر عبد الله في ١٩٧٠، وهي تضم اثنتى عشرة قصة قصيرة كتبت أولاها «طاحونة الشيخ موسى» عام ١٩٦٢ ونشرت في مجلة روزاليوسف، وكتبت آخرها «جبل الشاى الأخضر» عام ١٩٦٨ ونشرت في «مجلة ٦٨». عرفت ليحيى الطاهر عبد الله، بعد ذلك، اثنتى عشرة قصة أخرى نشرت متفرقة في مجلات «المجلة» و«٦٨» و«المساء الأدبى» و«الهلال» و«الاذاعة» هي على التحديد: «ايقاعات بطيئة ومنتظمة أيضا»، و«المهر» و«حج مبرور وذنب مغفور» و«الجد حسن» و«فانتازيا العنف القبيح» و«الرقصة المباحة» و«الدف والصندوق» و«الرسول» و«صلاة المغرب جماعة بمسجد عبد الله» و«أغنية العاشق ايليا» و«البكاء والثالث» و«الجثة» و«قصة أنشودة الطراد والمطر» التى نشرت بمجلة الاذاعة هي «الحركة الاولى» من قصة «معطف من الجلد للمطر» المنشورة في مجموعته، أما قصة «الصندوق» التى نشرت في مجلة «نادى القصة» فهي الجزء الأكبر من قصة «الدف والصندوق» المنشورة في المساء - مع تصحيحات أسلوبية طفيفة، والكاتب قصتان أخريتان، اندمجتا في روايته المعروفة «الطوق والأسورة»، وتبقى بعد ذلك خمس قصص لم

أستطع ولست أعرف حتى الآن ما إذا كان الكاتب قد أهملها، أم أدمجها، كما هي أو معدلة، في قصص أخرى منشورة، هي وفقا لقائمة بخط الكاتب: رحلة السبع سنوات (روزاليوسف) قلب الأم (الصرخة)، مدرس التاريخ (؟) كمان محطة (الحقائق)، جريمة قتل (الحرية اللبنانية). ولعل هذه القائمة نفسها كانت ثبنا للنوايا أو لعل هذه القصص قد استعصت على الكاتب، تجميعا أو تحقيقا.

* هل يمكن أن نستخلص شيئا كثيرا من مجرد الاحصاء الكمي لعطاء كاتب ؟ ان أربعة وعشرين قصة (محققة) على مدى عشر سنوات - ستكون هي الموضوع الرئيسى لهذا المقال - ليست بالكم الكبير، فهل يلزم أن نقول ان البداهة هنا، لا تعطى كبير وزن للاحصاء الكمي؟

* ولابد أن نبدأ مصاحبة الكاتب فى رحلته إلى ما وراء الواقعية بقصته الأولى المنشورة «طاحونة الشيخ موسى» ومن البداية، وينظرة نلقيا إلى الوراء من المواقع التى انتهت إليها رحلته، سوف نلمح فى هذه القصة بدايات اهتمامات الكاتب بأن يشد رحاله من نقطة العلاج الواقعى المألوف، والحكاية هنا حكاية اصطدام الواقع بخرافة - على المستوى القريب المتناول - فالخواجه نظير «تاجر القرية والمتصرف فى تموينها من شأى وزيت وسكر وغلال وما يستجد من أعمال» قد بنى طاحونا وجاء بماكينه طحين نصف عمر

ولكن «الشيطان ركب عقل القرية» فالخلق تعرف طول عمرها أن
المكنة لا تدور إلا إذا أكلت طفلا صغيرا هو الذى يصرخ «توت..
توت».. والأمهات يفعلن كل شئ ولا المصيبة فى الضنا، ولكن الحل
يأتى عن طريق موكب الشفاعة الذى يقوده الخواجا نظير القبطى
ضارعا لمقام الشيخ موسى وإلى القرية وواسع المدد الذى يدخل
الماكنة، فإذا بكل شئ ينفك وتصير التروس فى طحن مكتوم من قلة
الزيت وتعلو الصرخات: توت.. توت.. وتلعل زغرودة ويعلق الخواجا
نظير على «أكتاف الزفة اللافتة التى تؤذن بانفكاك الرصد ودوران
الحياة..» طاحونة الشيخ موسى لصاحبها الخواجا نظير.. وابنه
مفيد»..

بين الواقع والخرافة

* ان القضية التى أزعج أن لها مكانا أساسيا فى كل عمل يحى
الطاهر عبد الله هى، على وجه الدقة، العلاقة الجدلية، «الميتاواقعية»
بين الواقع والخرافة.

وليس بالصدفة على الاطلاق أن أول قصة منشورة له تعالج هذه
العلاقة بالتحديد. ومن الواضح أن ذلك ليس إلا ايماء، وبذرة، وما
كان من الممكن أن نتبينها إلا من الموقع الذى بلغته رحلة الكاتب،
كان من المشروع جدا أن نرى هذه الحدوثة كلها نكتة اجتماعية

وطريفة، فليس فى علاج الكاتب، هنا، على سطح القصة، ما يوحى كثيرا بتطوره اللاحق، اللغة بل الأداة التعبيرية كلها مازالت متأثرة جدا بالأسلوب الواقعى الذى عرفناه فى ركام قصص وحواديت الخمسينات «الواقعية» والاهتمام حسن النية بلا شك، وهناك روح من السخرية العطوف بالناس ونبرة التهكم الخفيف بهم، والسياق يسير فى مجراه الخارجى، إلا من اطلالة للحوار الداخلى القصيرة هنا أو هناك، وليس فى هذا كله من غريب على التكنيك «الواقعى».

* ومع «ليل الشتاء» يخطو يحيى الطاهر عبد الله أولى خطواته فى عالمه الخاص المنفرد، من ناحية، ويجرب يده بأساليب التجديد فى فنية القصة القصيرة من ناحية أخرى.

وسوف أحده قسمات هذا العالم الخاص المتميز على الفور، هى قسمات أخذت تزداد جلاء وتستثير وتتخذ حدودها القاطعة عبر رحلة الكاتب كلها، حتى روايته التى اشتهرت وأصبحت فيلما: «الطوق والأسورة»، فى هذا العالم سوف نجد، دائما، مستويين: هناك العلاقات الخارجية المتشابكة والمعقدة التى يخططها الكاتب بنوع من الولع بل الوجد لفرط الاتقان فى التقصى والمتابعة، على المستوى الأول، تلك العلاقات الأسرية الشكلية المتقاطعة والمتواصلة: يحرص الكاتب دائما على أن يرسم لنا شجرة العائلة

التي تدور قصته في فلكها، لابد أن يذكرنا بأصل العائلة ونسبها، الجد وأسلافه، وأبنائه وأحفاده، الأعمام والأخوال، والأصهار وقصص الزواج والطلاق والأملاك بالفدان والقيراط والارث بحصصه وتحدر أنصبتة هذا هيكل شكلي كامل للعلاقات الشرعية محدد ومقطوع به ومحكوم به بقوة العرف والقانون، كأنما يوشك الكاتب أن يضع «حجة شرعية» أو عقدا في محكمة أو «شباك الورثة» المعروف، ثم يرسم الكاتب، في ضربات قصيرة وقاطعة، الموضع الاجتماعي لأبطاله، والموقع المادي لهم. ليس العالم هنا خارجيا فقط، بل أكثر من ذلك بكثير، أنه صيغة ثابتة، وتجريدات جافة كاملة الجفاف، هو سطوة «القانون» القديم المسلم بها دون أدنى محاولة لانكارها، بل ليس هناك أدنى نزعة للمساءلة فيها دع عنك الاحتجاج أو الاعتراض والتمرد، أعمدة رقيقة جدا لفرط تعريتها وصلابة جدا لافكاك منها.. مرة بعد مرة يضع الكاتب هذا البناء الشفاف المحكم المسدود حول عالمه، يدور به، يحكم اغلاقه حوله دون ثغرة يمكن أن تهب منها نسمة هواء، يسد كل منافذه فلا راد لحكمه، ولكن في شفافية تامة، ووضوح تام، هذه أحكام القانون الاجتماعي تطبق على عالمه، من الخارج، حيث الشرع، والعرف، وعلاقات النسب، والمواضعات الاجتماعية، وحدود الأشياء الجامدة، قيم مسلم بها تكاد تكون بديهية، ضاغطة حتى الاختناق.

* ولكن هذا هو الطرف الأول فقط من تفاعل جدلى شديد الخصوبة، ففي داخل هذا العالم، وطول الوقت، وبانصهار تلقائي شديد الحرارة، سوف تجد العلاقة الحميمة - البيولوجية - بين الأم والابن، بين الجد والحفيدة، بين الأخ والأخت، بين الأب والبنت، بين الولد وخاله، بين المرأة وزوجها الذي طلقها أو قتل في سكة بيتها، بين الشخصية والأرض والماء ونار الفرن وأغصان الشجرة، العلاقة الحسية بل العضوية الساخنة، ومنذ قصته الثانية «ليل الشتاء» نجد الأم التي تزيح الغطاء عن رأس ابنها وتقبله وتحس في صميمها «شهوره التسعة بين الضلوع ورضاع البز وفطام الحمص المعجون بالزبد»، وعبر الرحلة كلها سوف يفاجئنا هذا الحنو الحسى بل العرامة الحسية والمأساة الحسّية في داخل العلاقات البنائية المفروضة من الخارج.

في «الوارث» و«جبل الشاى الأخضر» و«الدف والصندوق» و«الجد حسن» سوف نجد الأجسام العارية والانغماس في أحضان الأمهات ودفن الرأس بين أفخاذهن - كأنما نحن على وشك الفسق بالمحارم - والأثداء المتفجرة أمام الأم في حرارة تفتح المراهقة، وهواء الفرن الساخن وانعكاس نيرانه على الأفخاذ المكشوفة والشبق الحيوانى للطفلة الأنثى أمام أخيها الصغير، وانهمار الدم الأسود فى أمواج

النيل وطقوس الوفاء بالحاجات الجسدية جميعا بين البنات وأبائهن وأجدادهن، وهذه الرقة الفاجعة التي تربط بين الأسلاف والذرية وأخوة الدم أمام سطوة نزعات الحس التي لا تقاوم، قسوة القهر الداخلى والخارجى معا، وعذوبة الماسوشية فى آن واحد، فى التحام الأفخاذ والأصلاب وطرادها، فى تعانقها وتنافرها.

البعد الميتا واقعى

* من هنا، بدءا، يتبدى ذلك البعد «الميتا واقعى»، تلك الخاصية التى تقع فى «ما وراء الواقعية»، فى هذا العالم الذى تحكمه وتغلقه ارادة مجردة، ارادة الأعراف والأحكام والقانون والأشياء، ثم تحتدم فى داخله - بل تكاد تعربد - دقات العلاقات البيولوجية داخل هذه «العائلة المقدسة» التى يبتعثها الكاتب من جديد، على أرض صعيد مصر، المحرقة، وفى عبقها الخاص ذى النكهة الحريفة.

* ومنذ هذه القصة «ليل الشتاء» تلمح، كما قلنا، بدايات الاهتمام بالتكنيك التجريبي أو التجديدي، ويهمنى منذ الآن أن أشير إلى أسلوب الحوار الداخلى المروى بضمير الغائب، وادخال الحيل الشكلية فى السرد: الأقواس الاعتراضية التى يقصد بها إلى التقطيع الزمنى وإلى ادخال الماضى فى صلب المضارع واستهداف

التبديد والتغريب.

* ومع «قاييل الساعة الثانية» تبدأ مجموعة من القصص القصيرة هي على التحديد «قاييل الساعة الثانية» (١٩٦٣) و«٣٥ البلتاجي ٥٢ عبد الخالق ثروت» (١٩٦٤) و«حصار طروادة» (١٩٦٦) و«أغنية العاشق ايليا» (١٩٧٠). وتمثل سلسلة من الانطلاقات الجانبية، في غير المسار الرئيسى لرحلة يحيى الطاهر عبد الله إلى ما وراء الواقعية، فهي تخرج عن جادة النهج الذى يخوضه فى غمار المواقع الذى يكشفها، ومن ثم ينشئها انشاء، فى أرض حساسيتنا الجديدة. أعنى أن هذه الطائفة من القصص يمكن أن نسميها قصص المدينة،. وفى قصتي «الثلاث ورقات» و«معطف من الجلد للمطر» أصداء لهذه الهموم، على أن قصة «فاتنازيا العنف القبيح» تظل نسيج وحدها فى هذا السياق.

* ولست أزعم أننى أجِد فى هذه القصص الأربع توفيقا كبيرا، وان كانت كل منهما مغامرة قائمة برأسها فى ميادين التجريب التكنيكى، وما زالت فيها أصداء المنهج الواقعى القديم أو الرؤية الواقعية القديمة، بل أزعم على العكس أن موهبة يحيى الطاهر عبدالله الحقيقية - ولست أقصد مجرد براعته التكنيكية أو حذقه صنعتة - بل أعنى اسهامه الفردى المتميز - لا تتفتح ولا تزدهر فى هذا الضرب من ضروب قصص التعليق الاجتماعى، أنه قد يكون

مسليا وطريفا - وهو كذلك على الأرجح - فى هذه القصص، ولكنى أظنه هنا يخضع لاغواء سهل ولكنه عقيم، قد يكون أيديولوجيا، وقد يكون انعكاسا لخبرات الكاتب فى وسط تروس المدينة الدوارة القاضمة - أجهزة المكاتب وبيروقراطيات الخزنة والدرجات والاستثمارات وعقود إيجار البيوت وخلو الرجل والحجوزات ومحطات الأوتوبيسات وشوارع السينمات وإعلانات الراديو - ونلاحظ مع ذلك أن طرفى التقابل الرئيسى فى تكنيك يحيى الطاهر عبدالله ما زالا هما المحوران البنائيات لهذه القصص - على غرار قصصه الأخرى - فهو يقيم الهيكل الخارجى القانونى والأداتى الصارم البارد الكثير التفاصيل، أنه يذكر لك مثلا أجر عباس الدندراوى بالمليم والدانق، كما يقال، وحدد لك مسار أوتوبيس «٥» و«١٥» وهما الوحيدان اللذان يوصلان لبولاق الدكرور، وخطته فى ركوب أوتوبيس «٦» ويضع حسابات السلفة بالضرب والقسمة والطرح، ويسوق إليك التفاصيل الباردة المعرأة - كأنها تقارير محاضر التحقيق فى النيابة - عن الملابس وأوقات الحضور والانصراف وزملاء السهر والشهادات فى المدارس والترقيات والمرتبات والأفلام والأغاني ونشرات الأرصاد الجوية.. ولكن هذا الحشد من الأبنية الخارجية يخلق القصة هنا، ان كفته ترجح جدا، فلا تكاد تستشف الإنسان من تحت ركام الدقائق التى تفتقد نقيضها الضرورى الحى، فتنحسر عنها الدماء، وتبقى

صامتة، أنقاضاً محزنة مصنوعة بأسلوب فكه، لا تحمل رسالة، فلا تهتز ولا تونع في العمل الفني عصارته الدفينة، ويظل أكثر قليلاً من مغامرة تكتيكية مجدية، ولكنه أقل كثيراً من عمل فني متحقق.

* وفي «قبيل الساعة الثانية» كمال أفندى يريد أجازة يومين، ولكنه لا يستطيع بشكل ما أن يقدم الطلب، ومن ثم فهو يأخذ يومين راحة، بورقة نظيفة بيضاء تقول أشياء كثيرة.. والحق أن الكلام كثير جداً في هذه القصة. وهو كلام يجرى على نسق حوار داخلي ومنتف ممزوجة من حياة كمال وشذرات من أحاديثه مع نفسه ومع الغير وخفقات من ماضيه ومشاكله، على صياغة من تداعى الخواطر والكلمات وتقاطع الداخل والخارج وتعايش اللغة المحكية والرسمية وتداخل الثقافة والحيوى وتعاقب المأثورات القديمة والطرف الصحفية، لكن ذلك كله يأتى فى تجاوز مرصوص يفتقد النضارة الداخلية ويعوزه التدفق الحار الذى تزكو فيه الحياة وترف أو تهضب وتعنف على السواء.

الحياة اليومية .. والأسطورة

* سوف نجد نفس التكتيك تقريباً فى «حصار طروادة» (١٩٦٦)، مع ادخال عنصر آخر هو عنصر حكاية الأسطورة اليونانية - وأقول حكايتها ولا أعنى بذلك الأسطورة فى حد ذاتها بل أعنى حواديتها -

والتكتيك هنا يعنى بادماج هذه الحكاية اليونانية القديمة فى شبكة الحياة اليومية القاهرية العادية، بأسلوب السخرية الجاف والحيل الأسلوبية التى يقصد بها كسر أى شبهة فى الاندماج أو التعاطف - هنا يرمى الكاتب إلى خلق جو محايد مترفع والوصول إلى التباعد المفرق، حتى يصل إلى وقع حاد وفاجع... ولكن الأسلوب التكتيكى يخون المقصد ويحبطه، ان الاعتراضات بين القوسين والاشارات إلى الاعلانات والحسابات والملاحظات الفلسفية والتعليقات التى تحمل فى طياتها اللغو الصراح، تضع بين أيدينا فى النهاية «موزاييك» قد رسم، وصنع، بوعى وتبعاً لخطة ما - لكن هذا الوعى نفسه ممزق وفيه فصام يصيب العمل الفنى بشروخ متقاطعة تعطب بنيانه، وهذه الخطة نفسها خطة عبثية تعيثُ فساداً فى الهيكل العضوى للقصة، ان القصة هنا لا تنجح فى خلق الحس بالتمزق والفصام والعبثية بقدر ما تعاني نفسها من سقم التمزق والانفصام والتشتت. ولكن الكاتب قد نضجت له اداة تعبيرية قوية وهو برغم الاخفاق الفنى فى القصة - كما أزع - يترك فى الفم مذاقاً بالاحباط وفى العقل حساً غائماً بالحصار والضيق فى قبضة «القاهرة» العصرية، وتظل طروادة وحكايات اليونانيين القدامى حيلة استعمارية أو حيلة تكتيكية لا أكثر.

* وفي «٣٥ البلتاجى ٥٢ عبد الخالق ثروت» (١٩٦٤) حيلة
تكنيكية أخرى، أكثر سذاجة ربما، وأقرب إلى المفاجأة الميلودرامية،
إذ نجد موظفا يبلغ الشرطة عن جريمة قتل، وبعد فرشاة طويلة
بالأسلوب الواقعي المألوف نصطدم بنكتة - هل يقصد منها أن
تكون مؤثرة؟ - والنكتة أن القاتل هو نفسه القتيل، البراعة هنا
موجودة وإن كانت أقل نضجا ولكن تبقى مجرد براعة وحذق شائق
أحيانا ولكنه بالتأكيد مفرغ من كل كثافة وجودية عميقة الأصول.

* وسوف يعود الكاتب فى ١٩٧٠ إلى الأسلوب التبعية
والواقعي، (البريختي ربما) فى «أغنية العاشق ايليا»، وما من شك
فى أن احكام الصنعة هنا أكثر تماسكا وثاقة، وأن مسار التعليق
الاجتماعى أذكى وأنصح، وأن الهم الاجتماعى والسياسى أوضح
وأنفذ، وأن التجاوب بين طرفى البناء الداخلى والخارجى أوقع وأعمق
معا، أن القصة هنا أكبر حظا من التوفيق الفنى ولكنها تبقى فى
ظنى عملية مشربة بالتهكم الخفيف العطوف، هى عملية يجور فيها
الكاتب على أئمن ما فى موهبته، وأئمن ما فى موهبته هو الحنو على
الناس الذى يدمجه فى حشاياهم - داخل اطرار عالمه الخارجية
المفروضة بقهر إجتماعى وكونى صارم - لا التعليق على بلاياهم
تعليقا بريختيا يتوخى فيه موقف التغريب ويرصعه باللمحات الذكية
اللامعة.

* قلت أن «فانتازيا العنف القبيح» (الهلال أغسطس ١٩٧٠) نسيج وحدها في سياق «قصص المدينة»، عند هذا الكاتب... وقد أصبح البناء الفني مألوفاً: تراكم التفاصيل الخارجية وبطاقات التعريف الجافة، والتعليقات الاجتماعية المحايدة، ولكن القصة - القصيرة جداً - تنتهي فجأة بعلاقة غير مفسرة وغير مبررة ولكنها تبدو - في إطارها المتأين المتحدد، - حتمية، تنتهي باقتحام عنصر لا طبيعي لا مكان له في الواقع المألوف اليومي، ولكنه مع ذلك يحتل بؤرة هذا الواقع، هذا عنصر «ميتا واقعي».. ان بطل القصة الذي يشرب ويرى العالم كله من وراء شفافية التباعد الزجاجية، بعين غريبة، ويحدث نفسه عن صنف زجاجة البراندي وزجاجة الصودا، والصداقة المقلقة بين الفتى الجميل اليوناني الأب اللبناني الأم وصاحبه الايطالي العجوز المتصابى، والمروحة العاطلة في البار، والاضطراب الذي تثيره ثلاث بنات لهن أسماؤهن وصفاتهن ومكانهن من المجتمع يلبسن الميني جيب، و«النسور المدربة يا الله هناك عند المنحنى.. النسور المدربة جيداً يا الله.. كل نسر يا الله يقبض بمخالبه القوية على فتاة.. لا يلتهمها بعد .. يطرح فتاته أرضاً ويوسع فتاته ضرباً.. قابضاً على لمة شعرها.. شعرها القصير يا الله.. ويجررها على الأرض، (التم جمع كبير.. وتحركت عربة الأخلاق..

كسرت الحلقة وتفرق الجمع وأتى الهدؤ المؤلف المعتاد)، هنا يتحطم التغريب مرة واحدة، وتتوهج النغمة ويسرع الايقاع وتتهدج النبرة.. وتعود العلاقة الجدلية «العضوية - الخارجية» بحياتها وخصوبتها.. ثم يعود التباعد على هيئة تعليق هادئ وخافت السخرية بين قوسين، ولكن العالم بدأ يكتسب عمقا لواقعيًا، وتكرار الايقاع وتراوح النغمات يعطينا شيئًا كالرقية.. كالسحر.. وتلك من خاصيات أسلوب الكاتب فى طائفة قصصه الريفية أو الصعيدية أو الأرضية، بل «الأورفيّة».. سمها ما شئت.. «الأضواء على الأسفلت تلمع.. الأسفلت الأسود.. أعمدة النور واقفة كالرجال... واقفة تسقط الظلال على أرض الشارع المبلول الأسود الاسفلتى اللامع».. ثم يأتى القصير الأبحر الذى يشير إلى بطل القصة، بصحيفة الصباح، فيطبعه كما لو كان فى حلم أو كابوس لا يملك من أمره شيئًا وهو مع ذلك يعلم، سلفًا، أن العنف والألم والافتراس، ولعلّه الموت.. الذى ينتظره.. وهو ينزل عالما سفلياً يشعر فيه بالرطوبة ويشم رائحة الرطوبة.. ويأتى التوقع بدقات عديدة متصاعدة.. ويأتى القصير الأبحر ويضربه بعنف وحقد وكره.. «ربما يضربه القصير الأبحر - هذه المرة - حتى الموت».. هذه «الفانتازيا» من العنف القبيح - على إيجاز تركيبها - نافذة الأثر وحية فى جواهرها الخرافى الذى ينبع من قلب الواقع المرير ويتجاوزه إلى بُعدٍ يكتسب فيه هذا الواقع

عمقا مروعاً وقابضاً، حقيقة، للقلب... ان الرمز هنا يتعدى العلاقة الاستعارية المباشرة، إلى إشعاع مخامرٍ مخالط يسرى في بنيان بل يسرى في نسيج القصة كلها، ويوحى - لكاتب هذه الكلمات على الأقل - بادانة نهائية للعنف الوحشى الذى عرفناه ونعرفه جميعا فى المناخ اللاإنسانى الذى تشيعه القصة وتعيشه الشخصوس.

القصص الأورفية

* قبل أن أنتقل إلى «القصص الأرضية» بل «الأورفية» أو قصص الصعید، عند یحیی الطاهر عبدالله، وهی التی أراها أجمل ما كتب - والجمال لیس صفة مظهر بل سمة جوهر - أريد أن أفرغ من أمر قصة أجدها سيئة وهى مع ذلك القصة التى تحمل اسمها مجموعته الأولى التى أكدت وجوده الأدبى، «ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالا» والقصة طيبة النية محمودة المسعى، جدا، هى قصة فتاة فلسطينية صغيرة وأمها، أمام الأرض المغتصبة التى لهما فيها ثلاث شجرات الخ...، وقد قتل الأب وغاب الأخ، والأسلاك الشائكة تقف بين أصحاب الحق وحقهم.. هذا كله مشروع عظيم بغض النظر عن العواطفية «السنتمنتالية» المتسللة الكامنة فى مثل هذا الموقف والذى يجب على كل كاتب أن يحذر منها حذره من السم الزعانف فهى السم الزعانف حقا الذى يضرب بنبضه القاتل فى حياتنا

القومية والفنية سواء، ولكن الاداة التى تحمل هذا المشروع تخونه وتخذله، هناك أولا اللغة بتراكيبها المستحدثة التى يأتى فيها الفعل متأخرا والمفعول به مبتدأ والخبر مقدما وهكذا ولم تكن النتيجة قلعا يريد الكاتب أن يبعثه فينا، بل مجرد قُلَّة، وهناك الأسلوب المزاميرى - بل الاقتباسات الكاملة من مزامير داود ونصوص التوراة - ولم تكن النتيجة فى صالح القضية - وهى هنا قضية عقلية بمنطقة منذ البداية على كل حال - القائلة بأن الضحايا اليوم ليسوا شعب التوراة بل هم ضحايا الاغتصاب الذى اقترفه شعب التوراة، بل كان ثم حس بالاصطناع والتقابل الميكانيكى المقصود سلفا والموضوع وضعا بل يكاد يكون تقابلا مقحما دخيلا، ولم يكن الحلم الذى يأتى فيه كل شئ أحمر الا استعارة لا أريد أن أقول جافية وزهيدة الثمن بل أكتفى بأن أقول غير مقنعة، وسينمائية جدا، ومع ذلك فهناك أيضا ارهاص - ارهاص فقط - بالحضور اللاواقعى فى أنفاس الأب المقتول الذى تحدثه الأم فى الخيمة، كما أن هناك بشارة بأسلوب الرقية التكرارية - الكلمات السحرية - فى التنعيم السردى والحوارى على السواء.

* يبقى بعد ذلك أثنى ما كتب يحيى الطاهر: قصصه الصعيدية من حيث وصل إلى ذلك البعد الذى أسميه «الميتا واقعى» والذى أراه

كشفه الخاص واسهامه الخاص فى أدبنا القصصى الجديد. وهذه الطائفة من «القصص - الكشف» تبدأ بقصة «محبوب الشمس» (١٩٦٤) إذ تتناول ثلاث عناصر أو موضوعات رئيسية: القرية، والمحصول، والولد الصغير «الألبينو» أوعدو والشمس، ومن خلال هذا النسيج تمتد خيوط الخرافة الشعبية الماثورة - ولكنها بقيت خرافة ماثورة أى مسطورة، أى محكية مروية، أى جامدة ميتة منقولة نقلا، ولم تتحول بقوة الفن إلى القيمة الخرافية العضوية الحية التى سوف نجدها فى قص مثل «الجد حسن». فتحن نجد زحمة تشابك هذه الخيوط عن شهر زاد والشاطر حسن وملك الجان والرمانة المسحورة.. إلى آخره، زحمة لفظية لا أكثر. ومع ذلك فلم تنصهر العناصر الثلاثة فى القصة، ولا أهتز رحيق الحياة فى خيوط الخرافة التى ظلت مصفورة صفرا أجنيا عن الواقع وعمّا وراء الواقع معا، فلم تتجاوزه ولم تعطه حياة أعمق وأنضر، ولا كانت اللغة هنا قادرة على استيعاب العناصر فى وحدة مركبة عضوية راقية تتمثلها وتتشربها وتخلقها خلقا جددا، بل ظلت كل المقومات مفككة، متجاوزة، بل قلقة الجوار.

* ان قصص يحيى الطاهر عبدالله، بغض النظر عن توقيتها الزمنى، تنتظم فى مجموعات، أو أفلاك داخلية، تتجاوب فيها الرؤى

بعضها مع بعض، بل تتردد أسماء الأشخاص نفسها أحيانا وتتصل بينها وشائج القربى فى التصور والتصميم وأسلوب العلاج والنسج اللغوى، فإذا رأينا فى القصص القاهرية مجموعة بذاتها، وقصص الصعيد أو الأرض مجموعة أخرى، ففى داخل هذه المجموعة الأخيرة يمكننا أن نتبين على الفور صلات الرحم الوثيقة، أولا، بين «الكابوس الأسود»، و«الوارث»، وثانيا بين «جبل الشاى الأخضر» و«الجد حسن» و«الرقصة المباحة» ، وثالثا بين «الدف والصندوق» و«المهر» ثم «البكاء والثالث» و«الجثة» وبين ايقاعات بطيئة ومنتظمة أيضا، وأخيرا بين ثلاثية «حج مبرور وذنب مغفور» و«الوصول» و«صلاة المغرب جماعة بمسجد عبد الله»، ومعنى ذلك، بالطبع ان هناك تجاوبا آخر، أبعد نغمة وأرق وصلا، بين هذه الثنائيات والثلاثيات بعضها وبعض.

الرؤى الخمس

* ويدخلونا مع يحيى الطاهر عبد الله فى أرض ذلك البعد الآخر الذى عرفناه بالبعد «الميتا واقعى» أو بعد «ماوراء الواقع»، سوف نحاول أن نستكنه الرؤى، أو التيمات الأساسية فى هذه الطائفة من القصص، وسوف نسميها:

أولا - الطقوس الجسدية الميثيَّة (الأسطورية)، بما يقرب من عبادة الحس وتراويل اللذة التي يكمن في قلبها الفساد والعطب.

ثانيا - «عمود الجد»: العمود القضيبى الرازح السطوة وموضوع التمرد فى آن معا.

ثالثا - الموت، كائنات خرافيا ومتجسدا تجسيدا أنثروبومورفيا متأنسا وعضويا، فى قلب الحياة نفسها.

رابعا - مأساة حلقة الثأر الدائرية التي لا انفصام لها.

خامسا - النور الخرافى فى مستوى الرؤيا الثانى

هذه التيمات الخمس - أو الرؤى الحوازية الخمس - هى التي تسيطر على عمل الكاتب، وهى التي تكسبه ما أسميناه بالبعد «الميتا واقعى».

* ولزامٌ على أن أكرر هذا العمل لا «يصدر» عن علاج واقعى، فى مستوى أول، ليذهب بعد ذلك إلى ما «فوق الواقعية» كما يذهب السيراليون منذ البداية، أى أن الكاتب فى مجموع قصصه الناضجة المتحققة، لا يبدأ بفرشة واقعية تستخدم الادوات المعروفة من وصف للدقائق المتراكمة، والتقاط للجزئيات الدالة على الكل، ونقل لتفاصيل الخبرة اليومية، ثم يمضى بعد ذلك فينتقل إلى مستوى ثان يقع «فوق» هذا المستوى من الرؤية الواقعية، ويكشف لنا فيه عن الموت

أو الحب أو المقت أو المتعة الحسية في النفس أو في الخارج، ليس هذا هو على الإطلاق تكنيك الكاتب، أنه كما قلنا، يعتمد إلى إقامة بناء شكلي ومجرد وصارم من العلاقات المفروضة فرضا، منذ البداية، أنه لا يصف أحد الأشخاص في قصته مثلا ولا يدخلنا ادخالا واقعيا في حوارهِ الداخلي أو حوارهِ مع الآخرين، ولا يرفع لنا الديكور الذي يتحرك فيه، أي لا يعطينا «مادة» الواقع بتضاريسه، ووهاده ونجاده، بل يعتمد إلى ذكر نسب الأشخاص وترابط علاقاتهم الاسرية ويأتي بشذرات مترابطة من الحواريات، كما يضرب حولهم سياقًا يكاد يكون غير مرئي من الأدوات، ويضع حولهم عالما أجنبيا وغريبا عنهم، تتخذ فيه الأشياء وضعها، بكشهود، وحضور، لها ثقل، وجور، لا تتزحزح: أي أنه يقيم قشرة شكلية صامته، تبتعد بمجرد جمالها الشفاف الساطع، عن كثافة الواقع واحتشاده وقذارته وجيشانه، ثم هو فجأة يكسر هذه القشرة، دون تمهيد بضربة واحدة، ليفتح لنا هذا العالم الآخر الذي بدونه تصبح هذه القشرة لغوا وعبثا، وهو عالم منير بالخرافة المتجسدة والطقوس الجسدية، ومعنى ذلك أن يحيى الطاهر ليس كاتباً عبثياً بأي معنى من المعاني، وأن أشياءه وشخصه ليست «متشيئة» بأي شكل من الأشكال، وأن الاغتراب - أو الاستلاب - عنده مبرر تبريرا عفوياً يتلاحم بالاغتراب نفسه، ويدخل الناس والأشياء والخرافة في حلقة انتماء وثيقة

ضاغطة كأنها دائرة الرحم التى تغيب فيها النطفة ويموت الجنين،
وهى نفسها فتحة القبر الذى لا يضم جثة بل يحتضن جسدا وليدا
من جديد قائما من الأموات.

ولعل هذا التكنيك - فى تصويرى - هو ما يميزه هذا الكاتب،
ولعل فيه الهامه الخاص: اقامة القشرة الشكلية من قلب علاقات
خارجية، وكسرها فجأة للدخول إلى رؤيا خرافية أى «ميثية» شاسعة
وحارة، ولعل من هذا التكنيك تنبع شاعريته الخاصة، وصلابة لغته
واقصاها الفذ، دون ميوعة، ودون حشو ولا تزيد.

* «أنهار جارية بدم النفس والولادة وليالى الطهور والزفاف:
تشق الدروب الغارقة فى العتمة ومواء القط ونبح الكلاب وعواء الذئاب
وهديل الحمام والاه والاي ونقيق الضفادع ونعيب البوم.. خمور
مسكوبة ولعاب وبصاق وبول وقى.. وأجساد لرجال ونساء وأطفال
معلقة شعورهم بأفرع شجرة الحشيش النوارنية السحب تنفث من
مسامها الأبيض الرمادى الأسود الترابى المغبر على الرحم الكبير
الفاغر، ينز بالدم والقريح والصديد وترعى داخله الديدان وتحوم حوله
الغريبان ناهشة ناعقة وتقطر من مياه الحموم وتضربه الريح الملتأثة
والشمس الصفراء... وفم طفل يمتص ثدى حاضن: يحيط به ذباب
القبر الجسيم الوحشى اللاسع الطنان..»

هذه الفقرة الطويلة شيئاً ما من قصة «الكابوس الأسود» هي في الواقع تقرير بلغة مباشرة - كلغة الرقى والأحجية والسحر الشبيه بالسيرالية - عما أسمىناه «بطقوس الجسد الميثية»، في عمل هذا الكاتب. ولن يتكرر هذا التقرير بصورته المباشرة بعد ذلك في عمله بل سوف يتجسد بقوة الفن كتيمة مستقلة ومندمجة في العمل ذاته، اندماجاً حميماً، تيمة سوف نجدها في «الوارث»، وفي «الجد حسن». في «الدف والصندوق» تبلغ أجمل تحقق لها، فهذه القصة كلها ليست إلا أحياء لطقوس الجسد، فوران المراهقة عند مريم، وانفجار ثدييها يمامتين قزعتين.. تغسل سواد الحلمتين منهما وسواد ما بين الفخذين مياه النيل الدافئة في مشهد عناق أخير لا ينفصل فيه الحب الوليد عن الموت - موت البكارة والدخول إلى لقانة النساء - وهي نفسها طقوس الصوم عن الطعام واعداد صنوف الأكل بمتعة لا يخطئها الحس، وأداء واجبات الضوء، والخلاص من نقاية الجسد - الأبريق والطست والماء تجهزه الحفيدة الصغيرة - اللحم الطبقى الأنثوى الطرى الرقيق الذى ماينى يظهره مرة بعد مرة في قصص هذا الكاتب. ان المتعة بالحس عند هذا الكاتب من طراز المتعة المصرية العريقة الضاربة بجذورها في أجسامنا وفي جسد تربتنا، منذ القرايين التى قدمها أسلافنا إلى الآلهة الأولى - آلهة الموت - من البط والوز والفراخ وأفخاذ العجول الحمراء والبصل الأخضر

والكرات والبيض إلى قرابين الرحمة والنور على قبورنا في أعيادنا.
هذه الحسية - أو الحساسية - بالذات الأرضية كانت ترتفع عند
أهل الكرك القديم ومنهم صاحبنا - إلى ذروة طقسية فيها تقديس
أولى صريح. وفي هذه الطقوس يلعب القبض والبسط دورهما
العضوى المحتوم في تعاقب من اللذة والعذاب لا ينتهى، وسوف نرى
ذلك في «جبل الشاى الأخضر» وفي «الرقصة المباحة» في نور مؤلم
السطوع : عذاب الحرمان الجسدى المتفتح، كالجرح، على قسوة
غير مفهومة، وتوحى بأنها لا راد لها، ولا يمكن قهرها، لأنها أساسية
ولكن الحنو، والرقّة، أساسية أيضا، وللتحاضن العائلى - سلبا أو
ايجابيا - قوته التى تندرج فى تفاعل مستمر مع القوة الأخرى.

هذا كاتب يعشق العضوى والحسى، والمتجسد، ويعرف الثمن
الفادح الذى يقتضيه العشق الحسى، كما يرسم الطقوس التى يدور
فى فلكها التحقق والعذاب، النزول إلى أعلى على مد العرامة الغريزية،
ثم الهوى إلى حضيض الاحباط ووقوع قبضة المجتمع الذى ينكر
هذه العرامة حفاظا على مواصفات قيامه وتركيبته، وهو فوق ذلك كله
يحدث - ويضع - الايقاع المحموم العنيف ثم الرخى الدانى للوفاء
بهذه الطقوس، سواء فى اللغة أو الصورة..

وفى «الجد حسن» على الأخضر و«جبل الشاى الأخضر» نجد هذا
الذى أسميه «العمود السلفى القضيبى، الرازح بثقله على عالم يحيى

المطاهر عبدالله والذي يعطى لهذا العالم مركزا، وبؤرة، ومعنى، ان
الجد هنا - ودائما فى كل هذا العالم الصعيدى الحار - هو الاله
الشبقى الاولى الذى يحمل ويلقى بذور الحياة كما يمسك ويضرب
بصولجان الموت، وما من سبيل إلى أن نخطئ ثنائية المشاعر نحو
هذا التشخيص المهور: الحب - حتى العبادة تقريبا - والبغض
الكامل العميق المتخفى بضراوته وشراسة عظامه تحت أقنعة الحب
الذهبية المشعة، ان صوت «الجد حسن» زاعق له سطوة، وسرعان
ما تقدم إليه القرابين، فى شهر الصوم، وتؤدى تحت قدميه المراسم،
أنه هو الذى يقول بالقانون، ويمن بالعطايا، ويؤذن فإذا بالأشياء
تكون، ويهمنى أن أعود فأؤكد العلاقة الشبقية الكامنة والقائمة أبدا
- كائنها علاقة المحارم - بين الأجداد وبنات أبنائهم فى هذا العالم
الذى تتدفق حسيته تحت قشرة القوانين الخارجية، تيارا يضرب
بالدم والحنو والصبوات الذكرية - الأنثوية، ويضرب من حوله سور
من القسوة والعنف أيضا، ان الكشف ومواجهة عين الصدق بلا
خوف من المواضع الاجتماعية والأخلاقية قيمة من قيم الفن
الرفيع، هى قيمة الحقيقة، وهى أيضا قيمة خلقية رفيعة.

بل ان حضور هذا العمود المكين ماثل ومؤثر حتى عند غيابه،
فى «حج مبرور وذنب مغفور» تدور طقوس التكريم - بل تكاد مراسم
التأليه - الحاج عبد الكريم محمد - حتى فى غيابه، وكأئما سامى

البريد الذى يحمل البرقية منه، لم يوجد أصلا الا ليبشر بمقدمه، وعودته بالسلامة من قبر المصطفى - وكان قد زاره من قبل مرات ومرات - وهذا التكرار هو ذاته من النغمات الطقسية سواء كان باللفظ الذى يتردد كأنه لفظ الأحجية، أو بالأفعال التى ما تنى تعود فتحى نفسها من جديد، وعندما يأتى حنفى النقاش ليرسم الجمل ويكتب بخط كوفى جميل «يا داخل هذا الدار صلى على النبى المختار» فهو أنما يقيم هيكلًا ولا يرسم صورة أو يكتب خطأ، وحتى عندما تتناول الحاجة أسماء زوجة الحاج عبد الكريم البرقية من ساعى البريد، فهى تلف يدها اليمنى بالطرحة البيضاء «فقد كانت تخاف على ابن آدم من الحية».. أى سطوة شبقية للحاج حتى فى غيابه فى الأرض المقدسة!

الموت: الطرف الآخر

* أما الموت فى هذا العالم فهو الطرف الآخر المحتوم من عملية جدلية وميتا واقعية لا تنتهى أبدا، بين النشوة بالحياة وحتمية نزول الموت، وليس الموت هو انتهاء يضع خاتمة لحياة فردية، هو حلقة فى سلسلة من الأفعال وردود الأفعال، أو على الأصح سلسلة من الاقدار والأقدار المضادة، وهو بالطبع المحور الذى تجرى حوله دورة الثأر والإنتقام الأبدية، دورة التحقق بالافتحام، وتقدمة القربان بالتضحية.

فى قصة «الرسول» يأتى الموت كأنما هو ضيف خامس يرحب به «خليل» ويصب له الشاى من الابريق، فى كأس خامسة غير منظورة، ينتظره كرجل، لا يخاف، «لأن الرجل لو خاف يصبح أنثى» (ويعتذر عن كلمة أنثى)، وعندما نظر الضيوف الثلاثة للنافذة المطلة على الطريق، عادوا ينظرون لبعض من جديد.. ان حضور الموت هنا ليس بحاجة إلى كلمات، ليس بحاجة إلى كلمة واحدة.. حضور أقوى من كل الكلمات – ولكنه فى «الجد حسن» سوف «يأتى متنكرا فى ثوب النوم الطويل».. يخالس الفرد ويرميه بثقل لا يطاق.. فى رؤيا الظهيرة تلك التى تطارده.. ثلاث أرامل.. ثلاث شقيقات من بنات الجن أرديتهن السوداء غطت منهن الرأس والقدم.. قاعدات هناك تحت أشجار التمر حنة وسط تلال المقابر.. الرحى الكبير يعمل ولا يتوقف قط.. والكلاب الضالة تعوى والقطط الضالة تمق والدم يختلط باللحم وشجر التمر حنة يسقط الزهو تحت ضربات الريح الخفيفة وعيون الجنيات تلم بمثل الجمر المتقد..»

* فى قلب الرؤيا السحرية، بما فيها من تكرار فى الكلمات والحاح فى الصورة هذه الرؤيا التى تأتى مرة أخرى فى «المهر» وفى رواية «الطوق والأسورة» الرؤيا التى نسميها النور الخرافى، فى قلب هذه الرؤيا يأتى الموت أسطوريا ومتجسدا فى الوقت نفسه، واقعيا بمعنى يفوق كل تسجيل فوتوغرافى، والموت قيمة ملحة فى

هذا العالم ووجوده ليس انتقاء للوجود - أنه ثقل فاعل فيه، لا تكاد تخلو منه قصة من قصص هذا الكتاب، سواء جاء بحضوره الخرافى، متشخصا بذاته، أو جاء فى إحدى عريدات العنف القاتل الذى ما ينى يتكرر فى هذا العالم الوحشى المكتوم، أو كان منتظرا، فى اليد حبل وفى اللعب سكين (الثلاث ورقات) أو ماثلا حتى بعد مرور عامين من مجيئه (البكاء والثالث) أو على الفور بعد أن جاء ومضى (الجنة) وترك «جنة المقتول.. واحدا من أجساد قليلة ممتعة على الرصاص، من القلة المحكوم لصالحها بالخلود يتدلى من أذنه اليسرى قرط من الذهب النقى.. انتزع عنوة وترك ذلك الخيط من الدم الذى جمد وتفحم، تحت الشمس الاستوائية الحارة العامودية، تحت طيور القبر الضئيلة الحجم، تحت ثلاث حداءت حرمت فوق المكان».. هذه هى الرؤيا الخرافية السحرية مرة أخرى، فى ظهيرة كابوس ساطع النور.. ولكأن المقتول هنا هو تشخيص آخر للموت فى ذاته.. ولا تنسى طقوس الاعداد لمقدم الموت «بات سلاح البلطة ليلة فى العراء تحت قمر مكتمل داخل اناء فخارى مملوء بالسّم القاتل ومرسوم على سطح البلطة الاناء الخارجى جمجمة ثور بدم ذبيحة بشرية».. ليست هذه الطقوس مجرد نتيجة للجهل والامية مثلا، هى حدس عميق بما فى الروح أو «الايثوس» المصرية نفسها من ارتباط بل وجود مرتبط بذلك البعد الذى أسميه البعد

«الميتاواقعي»، وقد تتخذ هذه العبقرية المصرية الخاصة مسارات جديدة، لا يمكن التنبؤ بها، لكنها أبدا قائمة!

* ان الحس الإنسي بالعدل المحتوم هو بالطبع سر هذه الدورة الدائبة من القتل والقتل المضاد، من الاقتصاص والثأر التي نصطدم بها في قصة «المهر» وفي «الدف والصندوق» وفي «الرسول»، ومن صدق حدس الكاتب، أو من خبرته الحية المفتوحة على أهل بلده، وحساسيته بخلجاتهم وأنماطهم على السواء، ان الصوت الصارخ في البرية الطالب دما بثمن الدم المسفوح هو دائما - كما ينبغي أن يكون - صوت الأم أو الزوجة المهدورة، وأن الابن المفروضة عليه فدية الدم هو دائما النمط الأوديبى - ومن الواضح فيما ظننت أن النمط قد لقيناه في تأملاتنا السابقة كلها - أى هو موضع الصراع بين التآليه المبدول للأول، للآخر، للأصل، للخصم الأول من ناحية، وبين تأكيد الذات والضمّ بها عن فقدان والذوبان في الصورة المؤلمة المحبوبة المبخوضة في وقت معا.. هذا هو الموضوع الرئيسى لقصتي «المهر» و«الدف والصندوق» وله انعكاساته في العديد من القصص الأخرى.

الرؤيا الأسطورية للواقع

* ويبقى ما أسمىه بعنصر الخرافة فى مستوى الرؤيا الثانى -
بعد الحاجز الشفاف الأول من القشرة الخارجية - هذا المستوى
الباهر الذى تبدو فيه شخوص جنيات القاع - أو النخلات الثلاث
كأنها جنيات الموت - كما يأتى فيه سيدنا الخضر أو الزائر
الخرافى الماكر اللئيم الممتكر فى صورته، أو تقوم فيه أحيانا أعمدة
النور على الأسفلت (فى قصص المدينة) وشجيرات العدس أو
أشجار التمر حنة، كما تروده القطط الضالة والكلاب الضالة والجمال
والحدهاء والبوم وطيور القبر والذباب الأزرق الجسيم اللاسع
الطنان، ويشقه النيل، النهر الأسطورى، وتتبع فيه الأقران الملتهبة
وتتقد العيون كالجمر وتتعرى الأجسام ويسيل الدم الأسود من جروح
الأرحام وثقوب الرصاص على السواء، هذا العالم الثانى الذى
تنكسر عنه جلدة العالم الأول المعقول - العالم الذى يأتى فيه الموت
متجسدا أو تفقد فيه الأشياء حدودها المألوفة لا بأسلوب استبطان
الذات والغوص فى المناطق الغائمة من الوعى الداخلى بل بالانفتاح
على موجودات خارجة عن مجرد حدود الحلم، تابعة من حلم جماعى
موروث ومتجدد أبدا، فهى ليست تهاويل وتهويمات، بل هى كائنات

ساطعة القسمات لها قوامها المحدد البلورى الشديد الوضوح،
تحدثت عن أصلاب الميثيات الجماعية من جيل إلى جيل، رؤى لها
حضورها الذى لا يقبل الإنكار.

* ومما لا يحتاج إلى تأكيد أن عناصر هذه التيمات الخمس، أو
الرؤى الخمس، ليست قطاعات منقصة متخصصة فى عمل هذا
الكاتب، فإذا كان بعضها يزن فى تعادل بعض القصص ثقلا أكبر،
فذلك لا يحول دون اندماجها وتفاعلها وتجاوبها، بنغمات متفاوتة، فى
نسيج العمل القصصى كله.

* لم يكن يحيى الطاهر عبدالله يهوى الكتابة لمجرد التجريب،
ولم تكن رحلته فيما وراء الواقعية مجرد مغامرة غير محسوبة، بل
قاداته روح الكشف غير المكبوحة - وغير المنفلته - إلى أحدث
مكتشفات الحساسية الجديدة وأعنى بها «القصة القصيدة». ولعل
كتابته هى التى أفضت بى إلى تأكيد هذا المصطلح.

«القصة القصيدة» لم تكن عندى معيارا مسبقا. ولم تكن افتراضا
قبليا أو جاهزا بل ظهر عندى هذا المصطلح نتيجة لما لا حظته أولا،
أنا شخصا، فى كتاباتى، من امتزاج الشعر بالنسيج القصصى،
والروائى، بحيث أن موسيقى الشعر نفسها وروحه أيضا أصبحت
تخامر وتسرى فى تضاعيف كل البناء والنسيج الروائى والقصصى

فيما أكتب، ثم تأكدت هذه الظاهرة في الفترة الأخيرة عند بعض الكتاب مثل يحيى الطاهر عبد الله بالتحديد، خاصة في كتاباته الأخيرة قبل رحيله المبكر، وثبتت هذه الظاهرة بثبوت قامة كاتب مجيد في هذا السياق هو محمد المخزنجي وفي ابداعات بدر الديب واعتدال عثمان، وظهور كتابات شبان جدد بدعوا يرسخون أقدامهم في الساحة من أمثال ناصر الحلواني ومنتصر القفاش ومحمد حسان وغيرهم.

هذا النوع الأدبي الجديد الذي أقترحه «القصة - القصيدة» هو النوع الذي تصبح فيه سرديّة القصة على الأقل متوازنة مع شاعريتها ان لم تكن متفوقة عليها، يبقى الخلاف بين «القصة - القصيدة» والقصيدة البحت، بمعنى أن «القصة القصيدة» يظل فيها دائما نزوع نحو «الحكى» بشكل جديد، أى السرد في تمازج، يزداد أو يقل، مع الشعر، أما القصيدة وان تكن التى تحكى ، فتظل الشعرية فيها هي الغالبة.

«القصة - القصيدة» اذن اقتراح بتسمية «شكل» أو «نوع» له قسماته التى حاولت أن أشير إليها بقدر ما يسعني من الدقة، أولاها: الوجازة، اذ أن شق القصيدة في «القصة - القصيدة» يتطلب قدرا من الايجاز أو ضيق المساحة الزمنية أو المساحة السردية، وثانى هذه القسمات هي الكثافة والتركيز وهي قرين الوجازة والزهد

فى الحشو والاسهاب، وثالثها ايقاعية التكشيل وموسيقية الجملة والتركيب على السواء، أما أهمها وأفعلا ولعلها المعيار فهى - فى النهاية - سيادة «السردية» بأى من مناحيها وأشكالها ومسارها الخفية والمعلنة. وهى كلها قسماى القصة - القصيدة عند يحيى الطاهر عبد الله.

اقتريحت أن المعيار يمكن أن يقوم على عنصرين نجدهما جليين ومائلين عند يحيى: أن تكون للسرد أولوية، ومكانة فى العمل، لا بمجرد وجوده، بل بالقصد إليه، وإتخاذ تقنياته الخاصة، بحيث تظل هناك «حكاية» أى تطور حدث وتركيب فى الوقائع، من الواضح أن «الحدث» هنا يمكن أن يكون - بل هو فى الغالب - مستخفيا به، يدور على مستوى ثان أو ثالث.

أما العنصر الثانى فأتصوره متعلقا بموسيقية العمل الفنى، ان الايقاع والبنية الموسيقية إذا كانت تحتل المكانة الأولى فى العمل فلعلها تميل به إلى جانب القصيدة البحت.

أما «القصة - القصيدة» فان بنيتها الأساسية فى سرديتها لا فى موسيقيتها، هذا ما أعنيه بـ «المصطلح القصصى» الذى يفرق بين النوعين.

كان من أسباب هذه المحطة الأخيرة فى رحلة يحيى الطاهر عبد الله إلى ما وراء الواقعية، محطة «القصة - القصيدة»، ما يقع على

مستويات:

المستوى الذاتى للكاتب: ان توقّد يحيى وحيويته واشتعاله المستمر معروف فى خصائص التكوين الذاتى والنفسى لهذا الكاتب، ومنذ أوائل أعماله، (وعلى الرغم من اتباعها الأنماط التقليدية) نجد المقدرة على التوهج باستمرار.

أما المستوى العام، فى تقديرى فهو أن قصة الحساسية التقليدية، بمواصفاتها التى ذكرتها بالتفصيل الممل ، ربما، أكثر من مرة، لم تعد تعطى الجديد أو أن تسبر أرضا جديدة أو تكشف مناطق جديدة، بل هى استنفدت امكانياتها ، بواقع ما حدث.

ظهر نوع جديد، لا أحد دعا اليه نظريا فى بداية الأمر، ولكن الكتاب أبدعوا وجربوا فيه، وإذا كنت قد سميته بعد ذلك بقصة «الحساسية الجديدة» فلم أخترع هذه الحساسية بل هى وجدت قبل أن يوجد - أو على الأقل قبل أن يشيع - هذا المصطلح. كتبت فى هذا المجال، وغيرى كتب، ووجدنا فى النهاية ظاهرة عامة تخالف مواصفات الظاهرة العامة التقليدية: هذا هو التطور التاريخى لهذا النوع من الفن الذى أفضى بيحيى الطاهر عبد الله الى اختيار هذا النوع من الكتابة، فاذا كان ابراهيم أصلان أو محمود الوردانى مثلا اختارا القصة «الباردة» أو «الحيادية» فى سياق ظاهرة الحساسية الجديدة عامة. ومع فهم خاص ومحدد لمعنى «الحياد» هو الى التورط

المكبوت أقرب، فيحیی اختار فی نهاية رحلته الى ما وراء الواقع هذا النوع من القصة الشعرية.

أما المستوى الثالث فمستوى مرتبط بالواقع الاجتماعي، اذ كانت الظروف الاجتماعية السائدة عندئذ - ولعلها مازالت - هي الهزيمة وانهيار المشروع القومي وانهيار الآمال العريضة الموضوعة علي ما سمي «بالاشتراكية» ، ونزف العقول وانحسار العقلانية، وانفجار القوى الظلامية، والردة الروحية والحضارية، وشيوع الغيبة وغير ذلك مما یجرى هذا المجرى.

وهو ما یصدق بشكل عام فی هذا السياق، لا عند یحیی الطاهر عبد الله وحده بل عند کتاب آخرین. الشعر، اذن ، منصهرا ومستوعبا فی داخل نسيج القصة، أى بعبارة أخرى «القصة - القصيدة» هو أحد الردود الممكنة والفعالة علي ما فی الواقع من قبح وتدهور، كما أنه أحد الوسائل الممكنة للسعى الي جمال معين، ومعرفة معينة، واذا لم یكن ذلك من أجل الوصول اليهما - فلیكن فی سبیل السعى اليهما، أو علی الأقل فی سبیل مساعتهما.

لا شك أن هناك صلة ما بین هذا المحيط الاجتماعي السياسي الحضاري الثقافي وأشكال الإبداع، ولا أعنی طبعاً أنها صلة آلية مطردة ومفترضة سلفاً.

إن أحد الوسائل لمواجهة هذا التردی فی القيم الاجتماعية هو

الشعر، يتسرب الشعر الي بناء النوع الذي يجيده يحيى الطاهر عبد الله وهو «القصة» وينتج لنا المزاج من ذلك : النتاج الذي نسميه «القصيدة - القصيدة».

هذه ثلاثة مستويات كلها ممكنة ولكنها تحتاج الى تدليل وتحليل أدق، فنحن نتكلم بشكل عام، منفصل عن العمل النقدي الصحيح، العمل الصحيح في نظري هو العمل التطبيقي بحيث نأخذ قصة معينة ونقول - لماذا هي «قصة - قصيدة».

فلو أخذنا على سبيل المثال قصة من قصص يحيى البطاهر التي صاغها، في آخر رحلته، فما هي أهم الملامح الأساسية التي سنجدتها في هذه القصة؟

هذه إحدى قصصه وعنوانها «البكاء» ونوردها هنا، بخطه وتوقيعه:

« البكاء »

قطع رجل - ذات يوم - بقضيب من حديد ذيل حية ، فهربت الحية من بيته - واحتتمت ببيت ارملة عجوز .
قالت الارملة العجوز - وكانت حكيمة - لنفسها :
حياة في دجاجات .. فأنا اقايض صاحب الدكان - يأخذ البيض ويعطيني ليس
الشاي وقطاس السكر وعلمة البريت .. كذا الا بال يأخذ زبل دجاجي
يعطيني الابرة وشفلة الخيط وحفنة الملح وحبات القليل .. والحية
رفيقة خير .. لها في المصنع الدنيا رسول موت يخافه سم بنا به قاتل
.. الحية تحب البيض مطبوخة بالبصل .. سأطبخ الحية
كل يوم - بيضة بالبصل ..
هكذا اما فلة الارملة العجوز من اجل الحية : وعلى هذا الحال مر
الايام .. وفي يوم - باضت الحية بيضها الارقط فأخفته كما
تفعل كل حية ام .. ثم جاء يوم - طلعت ديدان تلتوي تحت
ارجل الدجاج الام .. وما لها الا ايام - واذا بالديدان حيان
تسعى في اركان البيت الام .. ويوم - وجدت الارملة
العجوز دجاجة قتيلة - فقدت على تراب الارض والدجاجة القتيلة
في حجرها وطلت تبكي ضعفا وخيبة حلفتها ولها ان ارملة
عجوز اجبرت لها الزمان على مواجها صفار حية
مقطوعة الذيل .. اما الحية التي قطع رجل ذات يوم ذيلها
بقضيب من حديد - فقد املت صفارها وشمتهم الواحد
بعد الواحد .. وكانت قد شمت الدجاجة المقتولة .. ولما تمكنت
من فاعل القلة .. طبقت على عنقه بأسنانها ومنفت عنه الهواء
ولم تتركه الا جثة بغير روح ، ثم فارقت الحية الوخية
المكان بخصها صفارها إلى عراء رحب الامان فيه : بينما الارملة
العجوز - في حجرها الضيق - مع دجاجاتها وقيلين
تبكي ولا تفرق غنى تتوقف عن البكاء .. هكذا تم الفراق

بيت الطاهر

عبد الله

فهذه «حكاية» لا خلاف في ذلك.

ولكن أنظر العناصر المقومة للسرد، وجازة وكثافة وإيقاعية واضحة، ليس في هذا العمل أى نوع من الترهل أو الانسراب، احكام العبارة يكاد يكون نهائيا، مع موسيقيتها. وليست «القصة - القصيدة» هنا مجرد مغامرة شكلية، إن قيم التأمل والمساءلة ماثلة وأن كانت مضمرة، إن الوفاء عند «الحية» - التي هي عادة نموذج الغدر والشر، في الحكايات التقليدية - يواجهه أو يقترب بالخطر: «عراء رجب لا أمان فيه» ثم عد الى بداية العمل لترى كيف تعرف الحية، علي لسان الأرملة العجوز (هذا هو كل ما توصف به وكل ما نحتاجه لوصفها، أما معرفتها أو العرفان بجوهرها فهذا لب العمل): «والحبة رفيقة قبر وهي في الدنيا رسول موت...» إلى آخر الجملة، فهذا التراكم الاخباري يتحول الى نفاذ شعري.

وتبدو الحكاية كأنها تتابع أخبار سرديّة ولكن مجرد رصفها وتنظيمها يبت فيها هذا النفس الشعري.

فإذا انتقلنا الى قصص أخرى أخيرة مثل «أشكال» وجدنا فيها اقترابا كبيرا من القصيدة البحتة ولكن فيها عنصرا سرديا أساسيا، أى أن «السردية» هنا ليست شعرا خالصا، لأنها - كما قلت - تحكي حكاية في آخر الأمر.

فى القصص التى تتدرج تحت «القصة - القصيدة» نجد هذا
الالهام الرؤيوى الذى لا يوجد فى السرد العادى، سرد الحدوثة أو
الحكاية البسيطة، فى لغة رقيقة ومعبرة. لكننى أولا أزعـم أن كل لغة
فنية هى فى النهاية شعر.

من الممكن حتى فى داخل هذا النسيج أن تكون اللغة شفافة أى
أخبارية، لغة توصيلية أو وظيفية أى لغة ليست «شعرية»، ويمكن
استخدام هذه اللغة الوظيفية التوصيلية الأخبارية جنبا الى جنب فى
بناء «القصة - القصيدة» كما يمكن ألا تستخدم وأن يخلص العمل
كله للشعر. لكننى ما زلت أزعـم أن أحسن الأعمال الفنية فيها دائما
هذه النفحة من لغة الشعر. وهو ما يحدث بالفعل فى قصص يحيى
الأخيرة.

فى آخر مرة لقيتُ فيها يحيى الطاهر عبد الله ، فى أوائل ١٩٨١،
قال لى: لا أريد أن أموت أبدا.

ولكن يحيى استجاب لغواية رسول الموت «المخادع القادر»، بعد
أسابيع قلائل، وترك فى قلوب أصدقائه، ومحبيه، فجوة عميقة. كان
يملاً حياتنا بصخبه، وحيويته، وشططه، وصدقته، بحكمته وجنونه،
بشكاواه التى لا تنقطع وعطائه الذى لا حد له، كان يملأ أرواحنا
بمحبة نادرة. كان يشتعل بقدرة على الحياة متوهجة الى آخر مدى،

وبمقدرة فنٍ استطاع وحده، من بين أقرانه جميعاً أن يصوغه بيدين
متقدتين ووجدانٍ باهر.

ولا تريد هذه الكلمة أن تكون على سبيل الرثاء ليحيى، فما من
سبيل إلى رثاء يحيى، نحن نعرف أنه لا يموت، تماماً كما كان يريد،
براءاته الكلية، وإيمانه، وتمرده، وقنه، كلها قيم لا مقدرة عليها
لرسول الموت المخادع، مهما كان قادراً.

من أوجه تفرد الكثرة، أنه، ببراءة كلية - وعناد صعيدي،
ورفض أن يبيع شيئاً من ذات نفسه، وكان يعرف - ويقبل - الثمن
- الفادح لهذه الكبرياء.

ومنها أيضاً أنه عرف كيف يصغى - ويستجيب لما هو خاص
جداً - ولذلك أصيل - في نفسه، وفي قومه، وفي شعبه، في
حساسيته وفي ثرائه، لذلك كان في الوقت نفسه حكاة وراويّة من
الطراز الأول، وشاعراً مرهف السمع ورقيق الوتر.

وإذا كانت حياته كلها حكاية، وقصيدة، فانه مع ذلك عرف كيف
يصوغ لنا الحكاية والقصيدة أو، على الأرجح، «القصّة - القصيدة»
وكان ذلك هو ما استلهمناه في هذا المقال الذي يجهد في أن يضع
نسقاً لكتابة ما وراء الواقعية عند يحيى الطاهر عبد الله أو أن
يستكشفه.

فقد كان هذا الكاتب راوية أولا، يحفظ كتاباته، ويلقيها، شفاهاً قبل أن يكتبها - أو وهو يكتبها.

هذا الكاتب فى حدسه بالعناصر الأولية الأساسية كما تقتضيها رؤيته للعالم، يتجاوز المواضع والمصطلحات المكررة الرثة فى القصة، وفى الأخلاقيات، على السواء، يمضى، فى رحلته، الى ما وراء الواقع، كأنها رحلة البحار القديم الى بلاد «بونت» بحثاً عن العقاقير الثمينة، ليصل الى حس بدائى وملهم وصاف بقيم لا تقبل التقنين الاجتماعى - بل هى تصدر عنه لكى تكسره - قيم مثل البحث عن حنو مهدد دائماً بالسقوط، والعذاب المتولد حتماً عن المتعة الأولية التى هى الحق المشروع للكائن الحى، والشر الأصيل المركز فى قوام الحياة، والتمرد البدائى ضد القهر، اذ يندمج اللاعقلى واللاواقعى مع التفاصيل اليومية التى تسبح فى ضوء مهندس شاعرى رقيق الخطوط - مثل الصور القديمة الرشيقة القد المنحوتة على الحجر والصخر والساطعة بنورها الداخلى.

تلك أيضاً من خصائص لغته وأسلوبه التقنى فضلاً عما أشرنا اليه فيها من النغمة الخرافية بتكرار ألفاظ بعينها كأنها سحرية، أو مسحورة، مع ميزة الاقتصاد الكلى والنقاء من كل حشو، والتطهر الحاد والدقيق فى التعبير.

وفى هذه الخصائص يتضح تحديد الشاعرية الخاصة لهذه اللغة

وشفافيتها كما تتضح قسما أساسية للحساسية الجديدة.
هذا صوت يظل - حتى بعد رحيله - متميزا ومنفردا من بين
أصوات كثيرة، لكل منها قيمته، في مغامرات الحساسية الجديدة
التي ارتفعت في أدبنا القصصى منذ الستينيات، وفيما تحمله هذه
الموجة من تحقيقات وإنجازات مازالت تصعد ومازالت تعد بالكثير
غير المحسوب.

ثلاثة وجوه حدائيه تتجاوز الواقعيه

عند غالب هلسا روائياً

ظل غالب هلسا حتى يوم وفاته يعتبر نفسه كاتباً مصرياً.
صحيح أنه ولد في قرية «ماعين» في الأردن، في ١٨ ديسمبر
١٩٣٢، وصحيح أيضاً، وغريب قليلاً، أنه توفي في ١٨ ديسمبر، يوم
ميلاده، بعد سبعة وخمسين عاماً، في ١٩٨٩، وصحيح كذلك أنه
تقلب في شتى البلاد العربية من لبنان، إلى العراق، إلى سوريا،
فضلاً عن وطن مولده الأردن، إلا أنه ظل يرى نفسه مصرياً، ليس
فقط لأنه قضى في مصر ثلاثة وعشرين عاماً هي زهرة عمره وذروة
تألقه، بل أساساً لأنه اندمج تماماً في نسيج الحياة المصرية، درس
في القاهرة (الجامعة الأمريكية) واشتغل في مصر، وأحب وعشق
وصادق وكان موضعاً للحب والعشق والصدقة هنا، وكتب أولى
وأجمل أعماله، ومسودات معظم أعماله الأدبية، هنا، وكانت مصر،
أرضها وناسها، ومثقفوها ونساؤها ورجالها، دائماً، تشغل بؤرة
حسّه الفني وحسّه الحياتي معاً. ولعل من بين أسباب رحيله
المبكر عن حسّه بالنقي عن مصر.

أمضى غالب دراسته الأولى في قريته «ماعين» ثم في مدرسة المطران، في عمان، وتخرج منها في ١٩٤٩.

يقول غالب :

«تعلمت الإنجليزية في الوقت ذاته الذي تعلمت فيه العربية إذ أننى درست في مدرسة إنجليزية هي مدرسة المطران بعمان. كانت لدينا في المدرسة مكتبة جيدة قرأت فيها معظم توفيق الحكيم والمازنى وطه حسين والزيات أما فى الإنجليزية فقرأت «جزيرة الكنز» لستيفنسون وهي رواية سحرتنى ودعتنى الى قراءة بقية أعماله. كما قرأت «كنوز الملك سليمان» وبقية أعمال المؤلف وقرأت أيضا أعمال وولتر سكوت. بعد ذلك جاءت مرحلة الرواية البوليسية وفيها كنت أقرأ يوميا رواية بوليسية أو أكثر. تعرفت بعد ذلك بقليل على الكتاب الروس وقرأت «الجريمة والعقاب» و«أنا كارنينا» فى ترجمات إنجليزية. ذلك كله قرأته فى حدود الرابعة عشر من عمرى. وفى هذه السن حصلت حادثة كانت لها أهمية فى حياتى. اشتركت فى مباراة القصة القصيرة فى الضفتين الغربية والشرقية فقلت الجائزة الأولى. اقتنعت وأقنعتى الآخرون بأننى كاتب مهم وكان أول ما فعلت حين استلمت الجائزة، وكانت سبعة دنانير، أننى اشتريت بنطلونا طويلا، فقد كنت حتى ذلك الحين ارتدى الشورت، كما اشتريت آلة حلاقة لاستعجل نمو لحيتى وعلبة سجائر لأن الكاتب

كما كنت أتخيله لابد أن يدخن».

«هناك أمور كنت مزاجي وشخصيتي منها أنني عشت في قرية فيها قبيلتان كبيرتان إحداهما مسيحية والأخرى إسلامية وأنا وعائلي لم نكن ننتمي إلى أي منهما. كنت أعيش داخل القرية وفي خارجها في آنٍ معا بعيداً عن العلاقات التي تصنع قيم القرية، وهذا الاغتراب والانتماء رافقني طيلة حياتي ربما كان هو السبب الذي منعني من الزواج لأن الزواج انتماءً كلياً إلى مؤسسة، المسألة الأخرى التي أثرت في حياتي كثيراً هي أنني لسببٍ لا أذكره الآن أنهيت المرحلة الابتدائية بسنواتها الأربع في سنتين فقط وكان سبق لي أن دخلت المدرسة صغيراً فكانت النتيجة أن الفارق بيني وبين الذي يليني عمراً لا يقل عن أربع سنوات. كنت بطبيعة الحال منبوذاً من الطلبة لصغر سني وعاداتي الغريبة وبينها قراءاتي لكتبٍ غير مدرسية».

وأنا مدين بالكثير مما جاء بهذا التعريف الموجز إلى كلمة أخيه الأكبر الأستاذ يعقوب هلسا في الندوة التي أقيمت تكريماً لذكرى غالب هلسا، بمؤسسة عبد الحميد شومان، بعمان، في الفترة من ٢١ إلى ٢٤ ديسمبر ١٩٩٢.

في ١٩٥٠ انتقل غالب إلى لبنان، للدراسة في الجامعة الأمريكية بها، واشترك في العمل الثوري وقُبض عليه، وبدأت رحلته الأوديسية:

من سجون لبنان إلى سجون الأردن، ومن معتقله في الأردن إلى بغداد، حيث رحل مرة أخرى إلى الحدود الأردنية جبراً دون أن تتاح له حتى فرصة أن يأخذ معه حاجاته.

ثم بدأت إقامته في وطنه الثاني مصر حتى عام ١٩٧٦ حيث رحل مرة أخرى إلى بغداد، عقب رئاسته لـ «ندوة عن المخطط الأمريكي في المنطقة العربية» نظمها فرع اتحاد الأدباء والصحافيين الفلسطينيين في مصر، واشترك فيها محمد أحمد خلف الله، محمد عودة، لطيفة الزيات، رفعت السعيد، صلاح عيسى، لطفى الخولى، محمود المراغى، أحمد صادق سعد، فريدة النقاش، سامي منصور وحلمى شعراوى وغيرهم.

كان غالب قد انخرط في حياتنا الثقافية، شاركنا الأمجاد والمحن، حمل السلاح في معركة قناة السويس: «ماذا أقول لمن يموت وعلى شفتيه ابتسامة، في مثل هذه الأيام المجيدة لا يحق للمثقف الثورى أن يختبئ وراء مكتبه ويدبج المقالات الحماسية وكأنه في قلب المعركة».

وعرف غالب سجون مصر وخاض معاركها الأدبية والثقافية والسياسية، وكان واحداً منا، لم يكن ضيفاً ولا وافداً.

قال بهاء طاهر عنه: «إن حياته ومماته لا يعبران فقط عن محنة جيل وإنما عن محنة جمود الثقافة العربية، فكل الثورات العربية

رفعت شعارات التغيير إلا أنها حرصت على أن يبقى التغيير محدودا بحدود معينة. أما غالب وجيله فأرادا تغييرا عميقا وديمقراطية كاملة وعدالة حقيقية. وهذا طريق صعب محفوف بالعقبات والمخازير، لهذا كان طبيعيا أن يموت قبل أن تصل رسالته بكل أبعادها إلى جمهوره الحقيقي».

لم يكن غالب وحده، بشخصه، هو المنفى في وطنه، باستمرار، بل كانت كتبه، ومسودّاتها أيضا تغوص وتطفو، في لجج الانقلابات والمطاردات: مسودة الثالث الأول من روايته «السؤال» استنقذها وهو في طريقه من السجن إلى المطار، مخطوطة «الضحك» نجت من هجوم حملة تفتيشية سُجن غالب على أثرها في أكتوبر ١٩٦٦، وكذلك نجت رواية «البكاء على الأطلال» لأنها كانت عن فنانة تنوى رسم غلافها، وعندما رُحِّل من بغداد ترك مسودة رواية «ثلاثة وجوه لبغداد» واستطاع أن يستعيدها بعد مشقة وجهود مضيئة، وعند اجتياح إسرائيل لبيروت، كان غالب نفسه وروايته «سلطانة» مهددين، وخُلف المسودة وراءه، ثم استطاع استعادتها بعد ذلك، بعد أن ضاع أحد دفاترها، فأعاد كتابته في دمشق.

منذ ترحيله من مصر في ١٩٧٦ عاش ثلاث سنوات في بغداد، عمل في صحافتها، ولكنه فرّ فعليا منها، بتدبير تذكّرة عن طريق مكتب منظمة التحرير الفلسطينية في بغداد، إلى بيروت، عن طريق

أثينا، ولكنه فى مطار أثينا فوجئ بأن عليه أن يدفع الفرق إذ حُوت
تذكرته من الخطوط الجوية العراقية إلى طيران الشرق الأوسط، لم
يكن يملك قرشاً واحداً، وبقي فى المطار ستة وثلاثين ساعة ينتظر
الفرج، وهو الكاتب المرموق الذى أوشك أن يقارب الخمسين من
عمره، حتى جاءه الفرج من حيث لا يحتسب، تطوع الشاب اللبناني
الذى أعاد ترتيب التذكرة ودفع الفرق من جيبه.

ولم يكن ثمة شك فى موقفه عند اجتياح الجيش الإسرائيلى
بيروت، حمل السلاح، مرة أخرى، ولم يكن قد أسقطه قط، ظل دائماً
فى خنادق القتال الأمامية، يلتقى بالمقاتلين ويجرى معهم اللقاءات
ليبثها من إذاعة الثورة من بيروت، وعرفت أن هذا الرجل الذى كان
دائم الشكوى من وعكات صحية، حقيقية أو متوهمة، كان فى
الخنادق هادئاً، مبتسماً، ساكن الطير يقاسم المقاتلين أخطار القتال
وشظفه، برضى وشجاعة لا صخب فيها على الإطلاق.

قال غالب عندئذ:

«كانت معركة بيروت تشير إلى مغزى خطير وهو أن بضعة آلاف
من المقاتلين الذين يخوضون حرباً شعبية استطاعوا أن يوقفوا مائة
وخمسين ألف جندي إسرائيلي مدججين بأحدث الأسلحة مسنودين
بقوة جوية وبحرية هائلة أمام بيروت لفترة تقارب ثلاثة شهور، ولو
عممَ مثال بيروت على كل المناطق التي اجتاحتها الإسرائيليون

لانهزموا».

ثم رحل مع المقاتلين الفلسطينيين على ظهر إحدى البواخر إلى عدن، واستمر تجوابه الأوديسي عبر أرجاء البلاد، من عدن رحل إلى أثيوبيا، ومنها إلى برلين، وأخيرا حط به الرحال في دمشق.

هل أقدم غالب على الموت باختياره؟ هل أراد أن يموت؟

أكثر من واحد ممن عرفوه في تلك الفترة الأخيرة المضطربة من حياته، في دمشق، يميلون إلى ترجيح ذلك. وفي نهاية روايته «الروائيون» تذير فاجع بذلك، وتنبؤ به.

ليس غالب ممن يرثى . وليست هذه الكلمة إلا تعريفاً - يقصر بكثير جدا عن حقه في التعريف - بصديق أحببته حبا عميقا وكاتب أراه في الصف الأول من كتّابنا . ففعل ذلك مما يعزينا عن فقدانه - وليس ثمة عزاء حقا - ومن المؤكد أن له المكانة العزيزة نفسها في قلوب الكثير من أصدقائه ومحبيه والعارفين بفنه الجميل.

ومن المعروف أن لغالب هلسا سبع روايات منشورة هي على التوالي ، في طبعاتها الأولى :

(١) الخماسين دار الثقافة الجديدة القاهرة ١٩٧٥

(٢) الضحك دار العودة بيروت ١٩٧٩

دون تاريخ

(٣) السؤال ابن رشد - الفارابي بيروت ١٩٧٩

(٤) البكاء على الاطلال ابن خلدون بيروت ١٩٨٠

(٥) ثلاثة وجوه لبغداد أفاق للدراسات والنشر قبرص ١٩٨٤

طبعة أولى

نجمة الرباط ١٩٩٢

طبعة ثانية(*)

(٦) سلطنة دار الحقائق بيروت ١٩٨٧

(٧) الروائيون الزاوية دمشق ١٩٨٨

والعالم الروائي عند غالب هلسا (١٩٣٢ - ١٩٨٩) عالم واحد، متنوع المناحي وله عمق ، لكنه محدد، متواتر القسمات ومتساوق الخصيات، يدور أساسا حول شخصية الراوى التي تأتينا أحيانا بضمير المتكلم، أو أحيانا أخرى بضمير المفرد الغائب الذى يتبدى سريعا على أنه قوى الحضور، ومركزى، وينبثق العالم الروائي منه، وهو أساسا قناع شفيف حينما وسافر أحيانا لشخصية الكاتب نفسه،

(*) وهى التى سنعود إليها فى هذه الدراسة.

بل أنه يتخذ اسمه صريحا، وله ملامح غالبية من حياة الكاتب نفسه، ويمكن، من بين اختيارات عدة، أن أقرأ هذا العالم من خلال ثلاثة وجوه رئيسية، هي، دون أولويات، أولا العمل السياسي السرى الثورى غالبا وما يترتب عليه من مشاهد السجن، وثانياً التورط الشيقى وما يسبقه ويعقبه من مناورات غرامية أو انحيازات عاطفية أو عقابيل الحبوط والاشباع سواء، ثالثاً وأخيراً ذلك اللبس، اختلاط الهويات، والحيرة، والهزيمة فى النهاية.

غالب كاتبها وشخصية روائية، سواء، هو ابن وفى وقادر على الافصاح، لتلك الحقبة التي زلزلت البلاد العربية جميعا تقريبا، من أواخر الأربعينيات حتى أواخر الثمانينيات، حقبة الآمال المشرقة والآفاق الفساح والخيارات المفتوحة والشعارات المجلجلة، حقبة التفتح - لا الانفتاح - على ميادين عريضة تكاد أن تكون لانهائية من العمل والاقبال على الحياة والعكوف على ارساء أسس جديدة لأبنية شاهقة من الوعود والتطلعات «كنا آنذاك نعتقد أن العالم رهن اشارتنا والتاريخ الذى عرفنا سره كنا نظن أننا نستطيع التحكم به». (الضحك - ص ١٠)، ثم الضربة الساحقة فى ١٩٦٧ والانهيار، والهزيمة فى أكثر من ميدان، وأخصها أن لم يكن أجلاها ميدان الروح الجماعية أن صح هذا التعبير، ثم الانكسار والتشتت والصراعات الداخلية فى الوطن وفى النفس سواء، السقوط، والتبعية

ثم الجهد الدائب الموصول، حتى الآن، نحو لم الشعث، والنهوض،
والمواجهة.

غالب ابن بار لهذه الحقبة كلها، سواء على الصعيد الشخصي أو
على الصعيد النصي.

اتخذت «ثلاثة وجوه لبغداد» موضعا رئيسيا لهذه المقالة الموجزة
عن ثلاثة وجوه لغالب هلسا روائيا، لا لمجرد أنها رواية بديعة وممثلة
لعالم غالب هلسا الروائي فقط، بل لأنها تكاد تكون من حيث البناء
والاتساق الروائي، أكمل كتبه. ولا أعنى بالاتساق الروائي ذلك
الإحكام التقليدي في الصنعة الروائية أو تجويد التقنيات المطروقة
في الرواية الواقعية حيث تتوازن العناصر الروائية من سرد وتعليل
وتحليل وحوار، وتُفرش المقدمات والمشوقات للقارئ في البداية
وتتصاعد الحبكة أو العقدة في الذروة ثم تنفك في النهاية على نحو
يرضى فضول القارئ ويرريحه ويسلمه الى نوم هنيء، تلك طريقة في
العمل الروائي أظنها قد استنفدت امكانياتها، ومن الممكن الآن أن
يخرج الروائي على كل هذه المواضع أو بعضها، ويبقى مع ذلك
في عمله هذا الاتساق الذي يسرى في جسد النص مضمرا أو في
مستوى ثان من مستويات الدلالة.

غالب هلسا، روائيا، يختص بمقدرة خارقة علي ابتعاث اللحظة،

على أن يخلقها أو يعيد خلقها بكل تفصيلاتها، إحياء وحضوراً ،
العين الروائية هنا صاحبة كل الصحو، لاقطة لدقائق هي على
صغرها وجزئيتها تجسم المشهد الخارجي والداخلي على السواء،
تجعل دماء الحياة تتدفق لا في الأجسام النسائية، مثلاً، بل حتي في
الثياب، والأثاث، والجو النفسى أو الطبيعى معاً. عالمه الروائى يقوم
على تراكم وتتابع هذه اللحظات - والخطرات والانفعالات - على
خطوط هي عادة مضطربة على سننها، على مسارات يتعذر عليك أن
تجد لها نواة مركزية محرّكة إلا في شخصية الراوى نفسه، تتشعب
هذه المسارات، كلا على حده، تقريباً، لى تنتهى الى «لانهاية»، أى
تصب فى بقاء تظل مفتوحة للمكانات، دون خواتيم مغلقة أو
«حلول» منشعبة.

يصدق ذلك على معظم روايات غالب هلسا.

أما «ثلاثة وجوه لبغداد» فلعل فيها اتساقاً أكبر، أو تراسلاً
وتناغماً بين مقومات البناء الروائى أكثر حميمية من سائر روايات
غالب هلسا. ولعل ذلك يرجع الى قصرها ووجازتها النسبية مما أتاح
لها تملكا لمقوماتها لعله تراخى، أو انساب على سجية أخرى، فى
الروايات الطويلة.

إذا سلمنا بأن غالب هلسا إنما كتب نصاً روائياً واحداً، فإن عالمه النصي وثيق الصلة بالعالم الذي عاشه الروائي، من غير أن يكونا متطابقين، ليس فقط بمعنى تطابق الأحداث والشخص بل بما هو أكثر من ذلك، ليس هناك سلطة للواقع المعاش على النص المكتوب، لكل حياته ولكل سياقه، مهما بدا من أوجه التشابه بل ما يمكن أن يسمى، بمعنى ما، التطابق.

ما أن يصبح العالم نصاً حتى يكون له سياقه المغاير في الجوهر للسياق المستلهم منه حتى أن صحت هذه العبارة. ليس ذلك فقط بمجرد واقعة الاختيار والاختزال (أو الاستفاضة، سواء) بل بفعل العمد الروائي كله أولاً، ثم بالواقع النصي داخل نصوص أخرى للكاتب نفسه، مما يضيف عليه دلالة خاصة وأخرى. وليس العمد الروائي هنا، بحال، مرادفاً للتدبير أو العمل أو القصصية السافرة بل قد يتأتى عن عمد خفي حتى عن الكاتب نفسه يدور أو يجوس في خبايا طبقة تقع تحت الوعي (إذا صحت طبوغرافيا طبقات الوعي التي هي أساساً دينامية ومتقلبة وليست ستاتيكية أو جيولوجية).

«الظلام، والمكان الغريب، جعلاً ذلك يبدو وكأنه يحدث خارج سياق هذا العالم. جعله جدياً كالطقوس، كحركة الأفلاك في فراغ رمادي» أليس في هذا بالضبط قوة النص؟ ومغايرته؟ فهذا المشهد الذي يدور في سجن، أوقع أثراً - في داخل النص - عنه في الواقع.

ومن هنا فان أحد الوجوه الرئيسية فى هذا العالم النصى هو
وجه العمل اليسارى الثورى - السرى غالبا والعننى أحيانا - وما
يلحق به على نحو حتى من عالم السجون السفلى وما يجرى عليه من
عمليات قمع وقهر جسمانى أو معنوى.

« لم يستعدها بالتواتر الزمنى.. بل كان يستحضرها كمشاهد،
يتأملها، ويعيد استرجاعها الى حد تعذيب الذات» (ثلاثة وجوه لبغداد
- ص ١٦).

هذا بالضبط ما يحدث فى العمل الروائى كله لغالب هلسا، وليس
فقط ما يحدث فى هذه الرواية بالذات.

إن «تعذيب الذات» هنا رد على التعذيب الذى توقعه أجهزة القمع
على غالب الروائى وغالب المروى فى وقت معا.

وفى هذا العالم - كما نعرف - تختلط أمشاج المساجين - كلهم
مظالم وكلهم يردون على التعذيب بالتعذيب: السياسيون الذين
يصمدون فى السجن ثم تتشقق فى أرواحهم صدوع الانهيار فى
الخارج، والجنائيون أو مجرمو القانون العادى الذين يغتصبون
ضحاياهم فى السجن اغتصابا جنسيا أو معنويا، وكأنما هؤلاء
الضحايا أنفسهم مشاركون بدورهم فى عمل الاغتصاب، متواطئون
مع غاصبيهم، وكأنما الفريسة تدبر بل تستدعى عملية الافتراس.

«نظرة الصبى كانت نافذة، وقحة، ضاحكة. ولكن شيئا ما،

دنيئاً، فيه استغاثة، نفذ منها الى غالب.. فتنة غريب تتلبس الوجه،
شيء ما في انحناء الرأس والعينين المسبلتين.. ثم تلك الحركة
السريعة برأسه الى الوراء يرد خصلة من شعره الكستنائي.. الصبي
يفوح جنسا وعنفا» (ثلاثة وجوه لبغداد - ص ١٨ و ١٩).

فهذا الصبي السجين المشبوه الذي لعله ينقل الى سجنانيه أخبار
زملائه وقرنائه المسجونين، ضحية بلا شك لكنه يرد على القهر بما
عنده من أسلحة: الجنس والخيانة والتواطؤ مع جلاديه.

وفي مشهد مروع ومقرز ويكاد يشقى على «الجروتيسك» ان يبتعث
النص عملية اغتصاب جنسى فى داخل سجن الترحيلات:

كانت عيناه مسبلتين وقد بدا أنفه وشفته رقيقتين، مشحونتين
بحزن أنثوى، خاضع.. كان (الصبي) كامرأة تعيش حزنها فى ظل
حاميتها. (ثلاثة وجوه لبغداد - ص ٩٢).

وكأنما شبق السجن هو أيضا سجن الشبق.

يظل عالم السجن مستحوذا على نص غالب هلسا حتى روايته
الأخيرة «الروائيون» التى تستهل:

«شعر مصطفى بوطاة الصمت... يصغى للصمت المسكون
بعذاب وأشواق خمسة آلاف سجين سياسى».. (الروائيون - ص ٣).

وكأنما السجن هو الرد الذى يكاد يكون حتميا على العمل
السياسى الثورى، فما أندر ما نجد فى هذا العالم النصى مشاهد

الفرح والأمل والاستشراف البهيج للانتصار. أليس فى هذا استشراف مسبق لعقابيل العقدين الأخيرين من حقبة الأمل والآفاق المتفتحة ثم الانكسار والهزيمة؟

وتتخلل العمل الروائى كله عند غالب مشاهد العمل السياسى والثورى، وتحليلات للأوضاع السياسية والطبقية لا فى البلاد العربية فحسب بل على الصعيد العالمى، وهو يورد هذه التتظيرات فى حوارات يتراوح توفيقه فى ايهامنا بأنها مقنعة، كأنه لا يهتم حقا بأن يسبك عناصر الايهام فيها، أو كأن الروائى يقبل نتوؤها عن جسد النص - هل هو نتو حقا؟.

الوجه البارز الثانى من وجوه العالم الروائى لغالب هلسا، كما لا يخفى، هو هذا الهم - بل هذا الهوس بالشبق، الايروطيقية. أزعـم أن الشبق عند غالب ليس بهيجا أو فرحا، بل ليس تحققا، لا على سبيل الاستثناء من القاعدة.

أما القاعدة فهى فى تصورى ما يمكن أن أسميه «ضد - الشبق» "Antierotism" وهو هنا يستخدم المشهد والخطاب الايروطيقى لكى يدحض الايروطيقية، لكى يصل بها الى ضدها: الخذلان، والفشل، والسقوط.

كأن فى هذا المسعى ما يتساقق ويتراسل مع المشهد السياسى

نفسه: من الأمل الى الحبوط، من التوهج والتشوف الى القتامة وما يشارف اليأس وان كان لا يتردى تماما في هوته.

ويكفى هنا أن ننظر بسرعة الى آخر ما نشره غالب المشهد الأخير في «الروائيون» - وهو مشهد منبئ ومقتبئ - بعد حوار قصير متشنج نعرف فيه مدى ابتذال زينب وامتهانها لنفسها لأنها تعترف بهذا الابتذال، بأنها متاحة ومذلة باختيارها أو برغمها، «فوجئ ايهاب أنه استعاد رجولته - قالت زينب وهي تنهض من تحته «أنا سعيدة جدا» أما ايهاب - أليس قناعا آخر لغالب ؟ - فقد وضع حبتى سينايد فى فمه وشرب كأس البراندى حتى آخره، «عندما عادت زينب من الحمام أدركت من النظرة الأولى أنه ميت» (الروائيون - ص ٣٩١).

لم يكن موت ايهاب هنا هو ذلك الموت المقترن بذروة العشق أو غاية الشبق، الموت الذى يكاد يكون صوفيا، بل هو موت اليأس، كأنه نفخ يديه من اللعبة كلها بعد أن شرب كأس حياته - كما عرفها - «حتى الآخر».

« فى تلك النشوة كانت عريضة جنسية وقحة تتجلى » (ثلاثة وجوه لبغداد - ص ٨٤).

« اللقاء الجسدى لا يوحد بين اثنين ولكنه يفصلهما، اذ يصبح كل منهما باحثا ومستجديا لمتعته الخاصة يرى فى الآخر مجرد

وسيلة» (ثلاثة وجوه لبغداد - ص ٦٩).

«أحسست ... بجسدها يندفع بقوة نحوى وهى تطلق همهمات
مختنقة ثم يرتخى فيها كل شىء ويموت...» (ثلاثة وجوه لبغداد - ص
١٢٥)

«لم يكن لما يدور بينهما علاقة بالجنس» (ثلاثة وجوه لبغداد -
ص ٦٩)

ليس فى مشاهد الايروطينية - وحتى التلمظ الشبقي أو الابتذال
الجنسى - علاقة بالجنس مباشرة. بل العلاقة هنا دائما بشىء آخر:
المشاهد الشبقية تهدف الى بحث ، أو تساؤل، أو تقرير ، أو شوق لا
جسدى فى أصفى الأحوال.

أشرت الى العلاقة القوية بين القهر والجنس فى سياق تيمة
الحبس، وهى علاقة تتصاعد الى ذروتها بارتباط الجنس بالاغتصاب،
وارتباط العدوان والامتهان القمعى بالجنس، الجنس هنا مقترن
بالتعذيب أو التهديد أو الابتزاز ، وبالوحشية على كل الأحوال. تيمة
الزجاجة المهشمة العنق التى تدفع فى مؤخرات الرجال لاذلالهم
وحملهم على الاعتراف، تيمة متكررة، «ومع النساء يستعملون
زجاجات غير مهشمة حتى يسهل عليهم ممارسة الجنس معهم».
(ثلاثة وجوه لبغداد - ص ١٦٠).

وحتى فى مشهد الحفلة: «هل يضعونها الآن فى احدى تلك

الحجرات، ويضعون عصا على عينيها، وكمامة على فمها؟ أهى
ملقاة عارية على السرير مفروجة الساقين بالقوة والمحتفلون من
الرجال واحدا أثر الآخر...؟ ثم سيفكون العصا والكمامة
ويضعونها بين يديه : تفضل أستاذ حبيبتك.. زوجتك» (ثلاثة وجوه
لبغداد - ص ٤٩)

ومن الخصائص التي تميز الفعل الجنسي عند غالب البذاءة،
والحماقة، والمعاينة، والشواهد على ذلك على طول عمله الروائي ،
أكثر من أن تحصي (انظر مثلا في ثلاثة وجوه لبغداد - صفحة
١٥٠).

ومن أوضح الفقرات على «ضد - الشبقية» ذلك المشهد في
صفحة ١٨٤ من ثلاثة وجوه لبغداد:

« أحاول أبعادها عني ولكن تشبثها بي يزداد. أحسست بها
تطوقني بيدين يستحيل الفكك منهما... وتندفع في العناق الذي بدأ
يتخذ طابعا عنيفا وقد أصبح ذراعاها كطوقين من الفولاذ المرن
وتقول بهمس مليء بالعنف: اسكت اسكت اسكت».

ولعل من تفريعات الحسية في هذا النص عكوفه على صنوف
الطعام وهمه المقيم بالأكل ومشكلاته وهيئاته، ومازلت أزعج أن هذا
العكوف هو المقابل لعزوف مكبوت مدفوع به الى الاستخفاء تحت
قناع الاقبال والحفاوة بالطعوم والمأك.

« أصبح اختيار الطعام معضلة حقيقية » (ثلاثة وجوه لبغداد - ص ٥٠)

ومع أن هذه العبارة جاءت في معرض سردٍ لحكاية أو مشهدٍ من حكاية، فلعلها في ظني تنسحب على معضلة الأكل في العمل الروائي كله، أي معضلة التشقيق في هذه الحسية العامة التي تندرج تحتها الايروطيقية، تشقيق الطعام والتلمظ به منشرجا عن وضع ثنائى ازدواجى ambivalent بين القبول والانكار في وقت معا، بين العكوف والعزوف، في أن معا، سواء في الجنس أو في الأكل وفي الشرب.

« كنت في البداية أتناول عشائى في مطعم بساحة الطبقجلى يقدم المشويات، لحم الغنم المشوى، كلاوى، كبدة، قلوب غنم... » (ثلاثة وجوه لبغداد - ص ١٢٢).

« دخول حياة المطبخ هو النفاذ من سياق الثوابت الجاهزة الى الخلوة التي تدور فيها العمليات الأولية، التي تحول المواد الى وظائف. هنا، فى المطبخ تتعلم صنع الأشياء، تحطم القشرة الصلبة لعالم أصم ». (ثلاثة وجوه لبغداد - ص ١٤٢).

هنا يرتفع الروائى بالمطبخ الى مصاف فلسفيةٍ ميتافيزيقيةٍ تقريبا: العمليات الأولية، تحويل المادة الى وظيفة ، وتحطيم القشرة الصلبة للثقافة الى « جوهر » العالم!

ولكنه يعود، هذا الراوى المروى، ليقول:

«قلت لها: مشتاق لك جدا جدا. ولم أكن صادقا ، فشوقى الى الطعام كان أكبر ... كنت أكل بشهية هائلة ولكنى لا أحس للأكل طعما...» (ثلاثة وجوه لبغداد - ص ١٧٧).

هذه تأويلات لها ما يساندها فى النص، وقد تتاح لهذا النص تأويلات أخرى، ان كان لابد من التأويل لتعميق تذوق العمل الروائى وادراكه معه.

لكنى أظن أنه مما يفرض نفسه على القارئ فرضا ذلك الوجه الثالث لعمل غالب الروائى وهو ما أسميه لبس الهوية ، والحيرة، والاختلاط، وهى التى تنتهى، كما رأينا فى نهاية «الروائيون» باختيار الموت.

ومع أن هذا الوضع الروائى الذى يترتب - كما هو واضح - عن الوضع السياسى الاجتماعى الثقافى العام فى الوطن العربى، فاننى لا أخطئ قط عندما أفرق بين ذلك الوضع كله، وبين غالب هلسا المواطن الانسان الرجل الذى لم يتردد يوما فى الانخراط ، بقوة، طيلة حياته، وأيا كانت إختياراته الأيديولوجية، فى معترك العمل الثورى الايجابى النشط والذى كان مثالا، أثناء اجتياح القوات الاسرائيلية لبيروت، إذ كان شعلة متقدة ومتصلة من العمل والاقدام

والشجاعة، والاستهتار الباسل بالأخطار، بهدوء يبدو كأنه لامبالاة.
سوف أرجع أساسا الي «ثلاثة وجوه لبغداد» لدعم ما أذهب اليه
فى الوضع الروائى الذى يقوم علي ما أسميه اللبس العميق فى
الهوية وفى المصير.

نحن هنا بإزاء شخصية نسائية - هى الشخصية الرئيسية -
تقوم بالدور الأساسى فى الرواية، بل تدور الرواية حول محورها،
ولكننا حتي النهاية تقريبا لا نعرف من هى: أهى ليلي، أم هى سهام؟
بل الأهم هنا هو أن الراوى غالب لا يعرف هويتها على الحقيقة، انها
تتخيل له مرة باسم ليلي ومرة باسم سهام - وليلى هذه تأتى كثيرا
فى روايات غالب فكأنها ابتعثت عصرى حديث الليلى الأخيلية الأخرى
موضع العشق الأبدى فى التراث الشعرى العربى، وكأنها فى الوقت
نفسه نفى لهذه الليلى القيسية العامرية، اذ تنقلب هويتها تحت اسم
مراود آخر وبهوية مغايرة.

بل ان غالب ، الراوى المروى نفسه، يختلط اسمه على الناس،
وعلى «ليلاه - سهامه» نفسها: فهو أحيانا عباس ، أو عبّوسى». .
ويكاد أن يختلط اسمه عليه هو نفسه:

- «ابتعد غالب عنه متعجلا وهو يقول لنفسه: «يحمل لى كل هذه
العواطف ولا يعرف حتى اسمى» (ص ٤٨).

- «قال بصوت حاول أن يجعله طبيعيا: «ايه أخبار سهام؟»

«.... قاطعته بحدة: لكن أنا سهام!» (ص ٦٣ و ٦٤).

وليست المسألة مجرد اختلاط أسماء، أو أخطأ في النداء:

«قالت ببطء: ولكن ايه أهمية الاسم؟»

قال غالب : الاسم هو كل شيء.

ولكن العبارة «ماهى أهمية الاسم؟» رسخت فى قلبه وأخذت

تتوالد؟» (ص ٦٦).

المسألة عنده اذن أعمق وأهم بكثير من مجرد الاسم، فالوردة

هى الوردة، تحت أى اسم، فماذا فى الاسم؟ كما تقول جوليت (ليلي

شيكسبير، أم سهامه؟)

وفى موضع آخر «أحس غالب أن ليلي - اسمها حقاً وصدقاً -

قد عرّضت أمرها... فمن خلال ذلك العناق، والعري، والاندفاع

الجسدى، وبذلك الجسد الأفعوانى المرن، المجدول بصلابة

اسفنجية، عبرت عن رفضها أن تعيش حياتها دون اسم أو هوية...»

(ص ٦٨).

المناط هنا بالفعل هو تحديد الاسم أى تحديد الهوية، فهل

تحددت الهوية ، على إطلاقها، فى هذا العالم النصي؟ وهل تحددت

هوية ليلي، واسمها، حتي اذا كان الراوى يقول لنا أن اسمها ليلي

حقاً وصدقاً؟ أنه يعود المرة بعد المرة لكى يخلط الأسماء والهويات:

«شعرت باليأس من التوصل الى رسالة أو خارطة لا اعتراض لى

عليهما» (ص ١١٠)، ولعله من الصحيح أن مشاهد اختلاط المشاهد والمعارف والأسماء والهويات المتكررة تحدث أساسا قبل مشهد الحفلة التي فى طريقه اليها «يهبط السلم الى الدمار» ولكن التخليط يستمر أساسا فى سياق هذه الحفلة، أى فى سياق الدمار. أليس هذا مفصحا عن الدلالة التحتية أو المضمرة للنص الغالبى؟

بل أنه يذهب الى أبعد ، وفى نطاق حلمى أو كابوسى تتوالى مشاهد انكار الوجود نفسه، وجود ليلى - سهام ، واختفاء الآثار التى تتركها، ووجود صديقه وزميله فى السكن، أيوب الذى لا ينتهى به الأمر الى الجنون فحسب، بل كأنها ينتهى الى العدم ذاته: «لا وجود لليلى؟.. ما معنى هذا ؟ لا وجود لها» (ص ١٦٤) «هل وجدت سهام أصلا» (ص ١٦٥) «هذه ليست ليلى.. لم تكن سهام» (ص ١٧٢).

فاذا كانت «ليلى - سهام» على رغم عزمها أن تبقى محددة الاسم والهوية، تظل مختلطة، بل أن وجودها نفسه يوضع موضع السؤال، فإن شخصية أيوب تلقى مصيرا محزنا ومضحكا قليلا اذ ينقل الى المصحة العقلية فى مشهد أقرب الى ميلودراما «عربة اسمها الرغبة» ويظهر فى مشهد كابوسى غرائبى بينما العاشقان على سريريه، ولا امكانية هناك لأن نحدد ما اذا كان هذا المشهد،

حتى فى سياقه النصى، واقعة أم كابوسا بحثا، ولا مجال هنا بالطبع للإشارة الى واقع خارجى، غير نصى، يروى عنه. فليس بين أيدينا إلا هذا النص المحمل بدلالاته عن الواقع، ولكنه لا يروى عن الواقع ولا يعكسه ولا يطابقه مطابقة حديثة.

تبقى لى اشارات سريعة الى بضع خصائص فى هذا العالم الروائى الخصيب بالدلالة ، والممتع فى الوقت ذاته. وأول هذه الخصائص فى تقديرى هو ما يمكن أن أسميه اقتران المشهد الخارجى بالمشهد الداخلى.

فليست العين اللاقطة الذكية اليقظة، نادرة فى الرواية العربية الآن، ولكن هذه النظرة النافذة الحفية بالتفصيلات تقترن، عند غالب، باهتزازات الداخل اقترانا حميميا يكاد يكون عضويا. كما تقترن بحب مخامر ودائم بالبيئة الكونية أو الطبيعية، ليست هذه - كالمعتاد - مجرد استعارة المشهد الخارجى ليدلل أو « يرمز عن » الحالة النفسية للراوى أو لشخص الرواية، بل هى أعمل وألصق بكثير، تصل الى ما يشبه التوحد بينهما، وتبادل الفعالية بين أقنومين فى جوهر واحد.

إن دلالة مشاهد المدينة من الخارج - أى مدينة سواء كانت بغداد أو القاهرة أو عمان أو قرى الأردن - تتجاوز بكثير مجرد

الديكور الذي يسند الدراما الداخلية ويؤطرها، هذه المشاهد هنا موصوفة بحياد وبدون نسق - كما يبدو لأول وهلة، وكأنما هي خارج سياق السرد الروائي.

لكنها هي نفسها السياق، والنسق، والدراما الداخلية، هي نفسها التي تحمل التعليق على المشاهد الداخلية، أو على الأصح هي نفسها الرؤية الداخلية، ليس المشاهدان قطبين متكاملين فقط ، بل انهما متداغمان، متواشجان، فكأنما المشهد الخارجى متورط فى غور الداخل، وكأنما المشهد الداخلى مرئى بحياد، فى ضوء هادئ مشاع، ويتحول الجسم العضوى الفيزيقي الى شىء غير جسدى، كما يحدث العكس، «أنا عازم على جعل العينين تنطقان ، وأن أصل الى نتائج محددة» (ص ١٠٧).

« يصبح للصوت لون، ولمس، ورائحة، لون ضباب وردى، كثيف رجراج، ضباب له ملمس جسد الطفل الطرى، المبلول، ولباب الفاكهة الناضجة، ورائحة الأرض المعشبية، وليل أريحا فى الصيف، قارورة عطر الليمون.. وهو فى داخله جنين، يعوم فى ذلك الرحم» (ص ٦٧). وانظر ، أيضا، مشهد ، وصف الخريف والصيف والشتاء فى بغداد، فى صفحة ١٥٠، فليست هذه مشاهد مقحمة، وأجنبية عن نص هذا العالم، بل هى تقع فى صميمه اذ تنتهى الفقرة الطويلة الممتعة بأن الخريف ألغى المناطق المحايدة، وألغى كرم المقاتل

وشرفه ألا يبدو ولأول وهلة أن الكلام عن كرم المقاتل وشرفه لا صلة له بوصف الخريف والصيف والشتاء، هل هو مجرد نزال مع الجو وتقلباته؟ أتصور الاجابة واضحة.

وقبيل نهاية «ثلاثة وجوه لبغداد» بقليل : «كان كل شيء هادئاً. الأشجار تغرق فى صمت قديم، والنخيل ساكن لا تتحرك ورقة واحدة من أوراقه. والصمت، فقد انتهت جميع الأصوات. تأملت السماء، كانت رمادية - زرقاء، وفى الشرق كانت بيضاء، لامعة، فيها لمسات حمراء شفافة ورقيقة. كان هذا الجزء من السماء يقبع لامعاً، ناعماً، ساكناً بانتظار طلوع الشمس» (ص ١٩٨).

فهل هذا مجرد إسقاط على سماء الشرق - كما كان يحدث بشكل فج على أيدي صغار من أسماوا أنفسهم «واقعيين»؟ أليس مجرد عذوبة ونفاذ المشهد نافيا لأنه مجرد اسقاط فقط ؟ ولماذا أتى المشهد قبل النهاية، قبل أن يهبط غالب السلم الى الدمار؟ فى نهاية تنبؤية أخرى قبل نهاية «الروائيون»؟ هذا مشهد سماء الروح ، أيضا. ليست هذه الرؤية مقصورة على رواياته الأخيرة فقط، بل أننا نجد فى أوائل روايته الأولى «الخماسين» أنه دخل فى عالمه العصابى، عالم التطير والفرع، غبشة أول المساء تحط على المدينة كطيور سوداء مرتجفة، من انحناءات الشارع حيث تترصده ظلمة أشد كثافة كانت عبارات ليلي تنبثق...» (ص ١٨).

(ليلي؟ منذ أول رواية؟) وفي «الضحك» أيضا).

أو انظر صفحة ٤٩ هكذا عفو الاختيار من «الخماسين»: بدت المرثيات .. ثقيلة ومنفصلة كأنها توقفت في مكانها فجأة ، حابسة النفس والحركة، متأهية..».

أو انظر مشهد كابوس طوابير انتظار الخبز في صيف بغداد المحرق (ص ٩٩ - «ثلاثة وجوه لبغداد») ، أن الوصف هنا - بمجرد - دراما كاملة.

وصحيح أن غالب الراوى - المروى لم يكن قط مشغولاً بالنظر الى سماء ميتافيزيقية ما، المشهد الخارجى - والداخلى - معا طبيعى فقط، لا يشى - فى تقديرى - بأية دلالة ميتا فيزيقية، أو غيبية، ولكنه لذلك لا يقل روحية وعمقا، بحال. والمشهد الخارجى دائما عنده مرتبط بالمدينة أو بالقرية - وداخل فى غور النفس - لكنه ليس رمزا أو شفرة عن أشواق صوفية أو علوية مفارقة لهذا العالم، ليست فى الشمس والقمر والنجوم والسحب، مثلا، دلالات دينية، ظلال المعانى الالهية منفية عن هذا العالم.

من الخصائص التى تميز بها الفن الروائى عند غالب ما يصح أن أسميه الواقعية الجديدة - التى تنقض وتتاقض «الواقعية» التقليدية المطروقة الآن حتى حد الابتذال أحيانا.

وواضح أن البناء الروائي عنده لا ينهج منهج طرح العقدة وفكها، ولا منهج التحليل والتعليل التسويغي (ولا أقول العقلاني) ولا منهج التوازن التقليدي - كما أسفلت - بين مقومات العمل الروائي.

واقعية تهزم الواقعية التقليدية بقدر من الحرية - والانتثال أحيانا كثيرة - «صفاء» (الرؤية) يجعل المرئيات والمحسوسات (والانفعالات أيضا) شديدة الوضوح والتحديد» (ص ١٨٩ بتصرف من عندي من «ثلاثة وجوه لبغداد» وهو ما يسمى أحيانا بالواقعية المفرطة أو سرف الواقعية Hyper - Realism ولكنها واقعية تتيح ساحتها أيضا للحلم، لا باعتباره شيئا منفصلا يحدث في النوم أو في اليقظة، بل داخلا في نسيج الواقع مضافا فيه ومقوما منه، وسواء كان تهويمات سانحة أم كوابيس جارحة أو رؤى سيرالية صراحا كما نجد في مشهد غرائبي طويل يأتي (أيضا) قبل نهاية «ثلاثة وجوه لبغداد» حيث تأتي التفاصيل الخارقة للمألوف والكابوسية تقريبا في ضوء شديد التحديد والوضوح، ودون أية كلمة مشحونة بأية طاقة انفعالية، مما يوشك أن يقترب من تقنيات الرواية الجديدة التشيئية، تقنيات «النظرة» (صفحات ١٩٦ و ١٩٧ و ١٩٨).

لكن هذه الواقعية اذن لا تتردد في استخدام تقنيات كان قد ارتادها دوس باسوس في عشرينيات القرن في رواياته المعروفة ومنها: ثلاثية أمريكا، ومنتصف القرن، أعنى تقنيات التسجيل

والتوثيق والتقارير الصحفية أو الاخبارية، وهو ما استغله غالب،
باسراف ربما، فى روايته «الضحك» مثلا، وما اشتغل عليه كثيرا
روائى مرموق مث صنع الله إبراهيم.

هذه واقعية - عند غالب - تأخذ من تقنيات الميلودرامية بطرف،
وقد كان هاجس الميلودراما، وجاذبيتها فى آن معا، من هموم غالب
الروائية، وقد أفصح عنها إقصاها فى داخل نسيج عمله الروائى -
كما كان يفصح باستمرار عن هموم تفكيره الأيديولوجى والسياسى
وتحليلاته وتعليقاته لتطورات الأحداث على الساحة العالمية وخاصة
فى مجال العمل الشيوعى داخليا كان أم دوليا.

لكن التوثيق، والميلودراما، لم تكن عنده الا أجزاء من نسيج
حي.

إن جسد الرواية - كجسد المرأة - «يستمد حياته وجماله
واغواءه من الجسد ككل...» (ص ١٠٨ - ثلاثة وجوه لبغداد)، لا من
تفصيلات أجزائه.

وأخيرا فإن من تناقضات هذه الواقعية الجديدة مع أسلافها
الواقعيين القدامى أنها تتورط فى الأسطورى، فيما هو «أكبر من
الحياة» كما يقال.

وعندى أن صورة المرأة عند غالب ليست فقط «واقعية» بكل
تفصيلاتها الجسدانية والروحية ودقائق تكويناتها عضويا وشبقيا

ومجتمعيا، بل هي تتجاوز ذلك الى ما يقارب «الأنيميا» عند يونج، فهي امرأة «كلية» ان صح هذا التعبير أنها دائما قوية، مستحوذة، مسيطرة، شامخة، ومهما كان اسمها ليلي، سهام، سلطانة، منال، تفيدة، فهي نموذج علوى Arch - type.

«جسدها المحكوم بإرادة قوية متمكنة» (ص ٦٩ - ثلاثة وجوه لبغداد) «بدا في الوجه لمحة من ذلك التحفظ الأنثوى الذى يسيطر على جسد مهدد بالانفلات والتبعثر وفى الجسد المنساب تحت القميص بدا الجسد الأنثوى بكل عطائه وخصبه. وكانت نعومة خضيرة تحيطها كالهالة. كدت أصرح «أحبك».. (ص ١٦٢ - ثلاثة وجوه لبغداد)

- «كانت تجلس معتدة، محتشمة وكان احتشامها يعنى تلك السيطرة المرنة، الواثقة، على هذا التيار الدافق من الأنوثة الوافرة، انضباط ذلك الشق الفاصل بين الشديين الصليبين، من تلك اللمعة الباهرة لفخذيها المستديرين القويين» («الخماسين» - ص ٤٨).

- «ظهرت مرة ثانية: شامخة أسطورية، شعرها، الأسود ينساب على كتفيها، صدرها معتد، حركاتها واثقة» («الضحك» - ص ٨٤)

- «من خلال قميص النوم استطعت أن أرى العنق الشامخ، والنحر الصقيل الناعم.... وعندما وقفت لتجفف وجهها تكور الثديان، وانحسر البطن، وبدا الجسد متماسكا، قويا، فيه رشاقة من ستكون

خطوتها التالية راقصة» («سلطانة» - ص ٢١٨).

- «... بشرتها لدنة، رطبة، تتسرب منها شهوة.. لا أدري كيف، ولكن هذه المسام المفتوحة تفيض بعصارة أنثوية، شبقية، غير مرئية» («سلطانة» - ص ٢٩٣).

- «كان وجهك.. ذلك الشحوب، ولمعة العينين الضارعتين، المعلقتين بوجهي - ... مبهظا بتلك الشهوة المحضة التي لا تعرف الحدود أو القيود.. صريحة، خالصة، لا يعوقها شيء... بحثت في كل النساء عنك، النساء وهم، كن، وأنت، أنت الحقيقة التي لا تتكرر، الباقية» («سلطانة» - ص ٤٦٤).

وواقع الأمر أنها حقا باقية، ولكنها تتكرر باستمرار في بحثه عنها، في كل النساء هذه هي المرأة الأسطورة الواحدة المتكثرة معا، النموذج الأولي الرئيسى الذى يلهم النساء جميعا ويخضعن لسلطوته، والرجال أيضا.

ولا يتردد غالب فى أكثر من موضع أن يشير الى أن هذا النموذج كأنه حرم لا ينال، هذه المرأة الأسطورة متيعة، وليست متاحة ولا مبدولة، لأن الشبق عنده دائما ملتبس بين التحريم والابتذال، لأنه شبق كما قلت «ضد الشبق»، أنظر مثلا وليس حصرا، صفحة ٣٤٧ من «سلطانة».. «استقلتنى بلجيا بوجه عرقان، أنف منفتح بالاجهاد والغضب المكبوت، وجسد مبلل... بلجيا وكل نساء العائلة لا يخطرن فى خيالى الا مبللات».

وهل دلالة البلل والماء الشبقية الجنسية عند فرويد وعند غيره
وفى الأساطير البدائية بالأمر الخافى؟

و «شعر منكوش، ونحرها عار حتى أعلى الثديين (اللحم المبنول،
اللين، العرقان، المقرز، لحم المحارم) قبلتني بشفتين جافتين على
خدي...».

هذا هو الوجه العكسي للشبق - اللاشبق ، لكنه وجه لصيق
وملازم كالحواذ العصابي.

اشارات سريعة أريد أن أنهى بها هذه الدراسة الوجيزة:
منها عقيدة النص الشعبوية، إيمانه المطلق بعامة الناس، أى بغير
المثقفين، الايمان الذى يتبدى فى شخصياته النسائية المتكررة التى
«ترتفع» من صفوف الغمر المجهل الى مصاف المثقفات الماركسيات
اللاتى يقرأن الأدبيات الشيوعية وغيرها ويصلن الى مستويات ثقافية
تكاد لا تصدق (ما أهمية الايهام المقنع التقليدى فى هذا السياق؟)
ومنها ثانيا أنه اتخذ قرارا (ليس فى الرواية فقط) بأنه:

«سيعيش بين هؤلاء الناس، العمال المصريين والعراقيين الذين
هم رجال حقيقيون.. وعندما غشيه رعب القرار، قال لنفسه «لبعض
الوقت، على الأقل» وسوف يبتعد عن المثقفين ابتعاده عن الوباء...»
«وتشكلت الصورة ببطء فى ذهنه: العمل اليدوى - لم يحدده بل
أخذ يحسه منذ تلك اللحظة فى ذراعيه وكتفه (هل فى ذلك ما يذكر
بتواستوى الجزمجى الهاوى؟ لكن العقيدة - الحلم هنا ليست هواية)

الحجرة الصغيرة التي سوف يسكنها في هذا الحى الشعبى، وتنبه للحظة أنه عاش ذلك فى حى معروف، فى القاهرة، ولكن الصورة استمرت فى التشكل، مستعيرة معطياتها من تلك الحجرة فى حى معروف، سوف يكتب. هناك مائدة تصلح للطعام والكتابة». (ص ١٤ - ثلاثة وجوه لبغداد).

ومنها مقدرة هذا النص على استدراج مستويات اللغة فى نسيجه، فليست الحوارات باللهجة المصرية، والعراقية، والشامية، شواهد على مهارة لغوية لا تكاد تتعثر إلا فى الأندر الأقل، فقط، بل أن هناك مستوى آخر من التعددية اللغوية التى لا انفصال لها، بداهة، عن تعددية الرؤية والدلالة، هو التراوح المحسوب - عفوا أو عمدا سواء - بين لغة الشعر الرقيقة الناعمة، ولغة التقرير البارد العقلانى أو حتى التسويفى المباشر، بين لغة العشق و«هذيانه» كما يقول، ولغة النظرة التشيئية التى تشتبك وتتورط بخلاجات النفس الجوانية.

من خصائص هذا الفن الروائى الغنى نقض التسايل العاطفى، صحوه الدائم بإزاء السقوط فى هوة الميوعة العاطفية، يقظته وتنبهه لأخطار هذا التردى الذى يمكن أن يودى بالنص الى التهلل أو الترهل، يورده موارد التهلكة، وهو يعالج احتدام النص بعدة تقنيات

منها تقنية التغريب، التدخل المباشر من الكاتب - الراوى ، اذ يضع نفسه بين النص وقارئه، يوجه الخطاب مباشرة الى القارئ، كأنما يوقظه ويحميه من الانسياق وراء عاطفية متسائلة ما، مثال ذلك أن يقول النص الراوى:

« هل أنا بحاجة الي رواية تلك المعركة التى دارت بين أيوب ورجال الشرطة».

وذلك فى محاولة لنفى ونقض الايحاءات العاطفية لمشهد مماثل مؤثر ومؤس الي حد الميلودراما فى مسرحية تنيسى وليامز الشهيرة «عربة اسمها الرغبة».

ومن هذه التقنيات سخرية الكاتب الراوى بالذات، ومن التقرير، أو الغنائية التى سبق له أن وضعها، بكل جدية:

«قبل أن يجلس فكّر: هل يجلس ملتصقا بها، مثما كان فى الداخل؟ بدا ذلك خارج سياق الموقف، لا ينسجم مع الغابة والشعر، ولقاء عاشقين فى ضوء القمر؟» وهكذا الي آخر الفقرة فى ص ٦٢ من «ثلاثة وجوه لبغداد».

هذا كاتب كبير بأكثر من مقياس ، وفى تقديرى بل فى يقينى ان عالمه الروائى سيظل غنيا، ممتعا، قابلا لأكثر من تأويل، ومتجددا، لأن خصبه الروحى كبير.

فانتازيا الموت

«الاغتيال» رواية إبراهيم الحريري

لست أزعـم أننى، كما يقال، ناقد محترف. قصارى أن أطرح بين أيديكم، بضع تأملات، بضع أفكار، تأويلا أو تأويلين لما استمتعت به حقا فى هذه الرواية القصيرة الجميلة. ومن المسلم به أن حبكة الرواية أو موضوعها أن نواتها السردية لا شأن لها بالرواية نفسها - العمل الفنى ليس حبكة أو موضوعا أو حدوده، هذه كلها أنواع من التلخيص الذى يشير إلى العمل الفنى من الخارج، ويومئ إليه دون أن يمس حقيقته.

موضوع هذه الرواية هو : عملية قتل. إنه موضوع واضح من العنوان «الاغتيال» هناك، فى الرواية، تلك المفاجأة التى تبدأ بها الصفحة الأولى عندما نعرف أن ضيفاً ما، أن طارقاً مهذباً دمثاً، ناعماً، يطرق باب البطل الذى يروى حكايته، ليقول له إنه مكلف باغتياله. هكذا، بهدوء، وكما لو كان ذلك، كله، قضية مسلما بها، وهو نفس رد الفعل الذى يقابله به هذا المحكوم عليه بالقتل.

فى تصورنى أن هذه الرواية هى، أساساً، وفى المقام الأول، رواية أفكار، أو رواية فكر، على ما فيها من شاعرية، على ما فيها من تمكن فى اللغة وفى إدارة الحوار، على ما فيها من ضربات الفنان

الواضحة. لكنها، أساسا، رواية أفكار، أو ربما رواية فكرة واحدة، والفكرة الأساسية في الرواية، هي: فكرة القتل، الاغتيال، هذه إذن ليست مما يمكن أن تسمى بالرواية - القضية. هناك فرق بين رواية تدعو الى قضية، وبين عمل فنى يطرح، فى اللب منه، فكرة أساسية. وهى ليست رواية شخصيات قطعاً، ولا حتى رواية مواقف، دعك من أنها بعيدة عن تناول الجوانب الحسية أو العضوية، أو المجسمة، فى الحياة.

ومهما اتخذت هذه الرواية من شخصيات أو مواقف أو علاجات حسية - وهى تفعل ذلك بالفعل، بين الحين والحين - فهى، أساساً، رواية تقوم على فكرة أساسية واحدة ، يمكن تقريرها، ببساطة، بعد أن نخلع عنها كل غواية الفن، إذا شئنا أن نقررها فى جملة مسطحة، يمكن أن نقول فى تقرير هذه الفكرة إننا نعيش عصر القتل، القتل المقتن، المنمط، التقنى. القتل الذى لا يكاد يكون قتلاً نموذجياً. ولك إن شئت، أن تعتبر هذا القتل هو الاغتيال السياسى المألوف - المألوف للأسف - فى هذا العصر الذى نعيش فيه، وفى كل العصور، فى عالمنا الثالث، الذى نعيش ونعانى فيه، وربما فى كل العوالم أيضاً، الأولى والثانية والثالثة.

هذه ناحية أولى...

كما لك أن ترى فيه من ناحية ثانية، إذا شئت، القتل المنظم

الإنساني، بمعنى القتل الذي لا شأن له بالفرد، أو الأفراد، بذواتهم، بل هو القتل الجماعي، القتل وفقا للاستمارة والنموذج وللدراسة، أو القتل في الحرب، مثلا.

أو لك، إذا أردت مرة ثالثة، أن تستشف فيه القتل الهادئ، البارد الأعصاب، الذي يكاد يكون حياديا - هذا كله مبعث لنا في هذه الرواية القصيرة ابتعاثا قويا وفعالا - ذلك القتل الهادئ البارد الذي يكاد يكون حياديا سواء كان عن طريق التلوث البيئي الكوني الشامل، أو عن طريق الاستغلال والتشويه المتعمد للطبيعة، عن طريق الفساد الاجتماعي أو الكوني، أو عن طريق العطب العضوي، الذي يؤدي كما نعرف إلى الأوبئة، والسرطانات، إلى الاخفاقات الجسمانية والروحية المفضية، حتما، إلى الموت.

سوف نجد في الرواية ما يبرر هذه الفكر وما يشير بوضوح (وربما كان ذلك بوضوح أكثر مما ينبغي قليلا) إلى هذه النواحي أو الى هذه الجوانب التي تختلف وتصب في تيار واحد، مع ذلك، من فكرة الاغتيال أو فكرة القتل.

لكنه، على أي حال، قتل مفروض من أعلى، قتل تمليه السلطة وتحده وتنفذه، أيا كانت هذه السلطة القاضية، التي لا راد لقضائها، وهو قتل علمي يحده خبراء اجتماعيون ونفسيون ومتخصصون لا علاقة لهم بالمشاعر الإنسانية . ولا تكاد تقوم، في

هذه العملية، كلها، أدنى شبهة للأحكام الخلقية المعتادة، أو للانفعال والانخراط الإنساني بما يتطلبه ذلك من عرامة في المشاعر أو اندفاع في الحس أو انطلاق مع سورة الغضب مثلاً، أو ما يجرى هذا المجرى الذي نعرفه عادة والذي يرتبط بفكرة القتل، عادة .

انظر، منذ الصفحة الأولى، كيف يصف الكاتب هذا النوع من الاغتيال: «كنت قد استلمت، قبل مدة طويلة، كتاباً من السلطات تعلمني فيه أنها لم تعد ترى موجبا لبقائي حياً»، هكذا ببساطة»، وأنه «بعد التشاور، (التشاور) تقرر اغتيالي، وارفقت بالكتاب استثماراً خاصة طلبت مني ملأها، وهي تتضمن أسئلة عن عمري واسمى الكامل والأعمال التي مارستها وآخر وظيفة شغلتها وآخر راتب تقاضيته وحالتي الاجتماعية: أعزب، متزوج، مطلق، أرمل وعدد الأطفال (إن وجدوا) وهواياتي: الرياضة، المطالعة، السينما، المسرح، الموسيقى الخ...»

«ثم بدأ يفد على العديد من الخبراء الاجتماعيين والنفسيين لدراسة حالتي. وعندما استفسرت قيل لي إنها الطريقة العصرية للاغتيال، وحين بدا لي أن الأمر طال أكثر مما يجب، كتبت إلى السلطات مستفسراً عما تم بشأن قضيتي، تلقيت كتاباً تعلمني فيه أن قضيتي بأيد أمينة (هي دائماً بأيد أمينة)، لكنها ما تزال موضع درس. وتنصحتني فيما بعد، فيما بدا لي أنه يشبه التأييب (طبعاً

التائب الأبوى الحانى.) أن أترك الأمر للسلطات المعنية، فهي الكفيلة باختيار الشخص والوقت المناسبين لتنفيذ المهمة» (صفحة ٥ و ٦).

هكذا يبتعث الكاتب لنا ذلك القتل الغريب، الخارق، الذى يبدو لنا مع ذلك - مألوفًا جدًا ويومياً.

حول هذه الفكرة، إذن ، بنى الكاتب عمله القصير ، الجميل، فى خمسة فصول أو فيما يمكن أن اسميه خمسة مقاطع. وسنرى هل هناك بالفعل ما يسمى بالترابط، أو التعضى، هل هناك علاقة عضوية، أو ضرورية، أو حتمية، بين هذه الفصول الخمس التى شيدت منها القصة؟ أم أن الأمر غير ذلك.

الفصل الأول هو فصل «اللقاء». وهنا، وكما قرأت لكم ذلك المقطع الأول كله تقريباً يغلف الكاتب عمله بغلاف يمكن أن أسميه غلافًا فنتازياً، وعلى الطريقة الكافكاوية التقليدية أو التى أصبحت الآن تقليدية، حيث يؤخذ ذلك الخارق، المستحيل، أو شديد الغرابة، على الأقل، مأخذ المسلم به، المؤلف، الذى يجرى مجرى الحياة اليومية.

هذا القاتل العلمى المحترف المؤمن بمهنته إلى حد أن هذه المهنة التى يخيل إلينا أنها بغیضة وكريهة، تصبح، فى الوقت نفسه، رسالة وقضية حياة - أو إذا شئتم، قضية موت - هذا القاتل يدخل

عالم القصة، مع كل غرابته، كآته هو القريب، المؤلف، العادي، بل الطبيعي. حتى لكأنه يتبع قانونا سواء كان وضعيا، أو حتى طبيعيا، كونيا ساريا، تتصارع له، منذ البداية على الأقل، كل الإرادات بل تسعى إلى تنفيذه كل الإرادات، هذا عن المقطع الأول.

إن اللقاء الأول مع القاتل، لا يتناول شخصية روائية. ذلك أن هذا القاتل في تصويري ليس شخصا بل هو علامة، شفرة، رمز، وهو في الوقت نفسه، أيضا، وأساسا، تجريد وتقرير، وليس مجرد فهم أو كشف أو تساؤل، هو تقرير، وضع للمسألة، منذ البداية (في إطارها التخيلي) موضعاً مقرا سلفا.

وعلى الرغم من أن القاتل يقول : «الاغتيال مثل فعل الحب، عملية حميمة تتم بين شخصين ، وكلما توثقت صلة الطرفين.. بدت العملية طبيعية وأكثر إنسانية بل ومرغوبا فيها.. » (صفحة ٨) فليس في «العملية» كما نراها أي نوع من الحميمية، أو أي شبهة قربي مع فعل الحب - إلا إذا كان الكاتب يقصد في النهاية إلى أن فعل الحب قد أصبح هو أيضا مُعقلناً ومُعَصَرناً، و«علميا» مخططا ومدرسا وملخصا في استمارات ونماذج جاهزة.

والشخصيات في هذا العمل كله ليست، في ظني، كائنات حية، فليس هذا مطلوبا تماما في سياق مثل هذا العمل. أتصور أن الكاتب قد قصد عمداً، إلى أن تكون شخصياته تلك شفرات بالفعل، أو

حالات، أو، إذا صح القول، تجريدات مُشخّصة، فيما عدا، ربما، البطل، الراوية وحده، مما يضيف على هذا العمل، كله، مساحة أوتوبيوغرافية، مساحة اقتطاع من سيرة ذاتية، وبوح بما فى الذات من هواجس وما تعانيه من مضض: مجد العمل السياسى، ثم إخفاقه وحبوطه، الحكم على البطل بهذا الإحباط الخارجى من قوى القهر والقوى التى شارك البطل، نفسه، فى صنعها كذلك، ما يمكن أن تستشف منه قوى التنظيم أو الحزب، أو الجماعة التى ينتمى إليها البطل انتماءً عميقاً باتاً، رغم الإخفاقات ورغم انهيار الآمال العريضة، ورغم الخيبة وانسداد الأفق، الذى كان يبدو مفتوحاً مشرقاً بلا نهاية ولا حد، ثم تكشف عن ضيق خانق.

تلك، إذن، سمات وخصائص هذا البطل الراوية، الذى وحده يبدو كأنه هو الشخصية الوحيدة فى هذا العمل، المهندس، المحكم الصياغة، مع شاعريته، أما باقى الشخصيات فلتنقل إتنى لم أجد فيها إلا تجريدات. مع استثناء جزئى لشخصية الأم، إذ أن الأم طول الوقت بالضرورة، حتى لو كانت تجريداً مشخّصاً، تمثل طاقة الخلق والخصب والحنو والإبداع، شأن كل الآلهات الأمهات. هى ينبوع الأمل، والحنو، المرسى، فى هذا العالم المضطرب اللجى. البقاء فى مواجهة قوى القتل والفناء.

أما الصديق الذى سوف يظهر فى المقطع الثالث من الرواية فهو

غير مسمى، وهو مما يذهب، أيضا، إلى تأكيد وجهة نظري تلك، في أننا هنا لسنا بإزاء شخصيات بل علامات، أو شفرات، أو تجريدات، فهو إذن بلا اسم، وهو الذى يشير، وربما يمثل تلك العلاقة الخارجية الملتبسة المتعددة الطبقات بين البطل وبين الجماعة التى ينتمى إليها.

هو، إذن، ليس شخصا، وإنما هو قوة. وفى العمل الفنى، هنا، فى الفصل الثالث على الأخص، هو فنيا أداة ووسيط للحوار، وللعمل النهائى، فقط، بلا ذهاب إلى أغوار شخصية أو تعمق فى بيان جوانبها أو عناية حتى برسم ملامحها، كشخصية. وذلك كله على نحو أتصور أنه مقصود وليس ناجما عن أى نوع من القصور أو الاستهانة بمحاولة رسم الشخصية. فهذا الكاتب قادر بالفعل، على رسم الشخصية وعلى ابتعاثها، إذا شاء.

هو، إذن، نوع من ازوار متعمد من الكاتب، نأى مقصود عن لعبة التشخيص الروائى المألوف، وانصواء منه فى سياق تلك الفنتازيا التى أشرت إليها من البداية تلك الفنتازيا الصحاحية، الهادئة، المصنوعة بإحكام يبلغ حد التصميم الهندسى الزاهب فى إتقانه إلى حد بعيد.

أما الأم، كما قلت، فهى علاقة الإبداع الحياتى والخصب، شأن كل الالهات الأمهات، وليس ذكر الالهات - هنا - من قبيل

الفانتازيا النقدية من جانبى، ولا من قبيل التزيين البلاغى. لأن العمل، كما سوف نرى، يتناول أو يعالج أو يقتحم ميدان التبادل، أى العلاقة المتبادلة بين الإلهى والانسان، ويفصح، فى هذا ، إقصاحا كافيا.

اللغة، عند هذا الكاتب، لغة متمرسة. من المدهش أننى احتفى، الآن، بأنه كاتب قادر على أن يقيم الجملة، فليس هذا بالقليل. هناك كتاب كبار، وعلى قدر كبير من الشهرة، ليس بمقدورهم أن يقيموا الجملة، مجرد الجملة، فهى عندهم مفككة وقلقة ولست أقصد فى هذا المجال ذلك القلق المقصود بل قلق الاستهانة، أو عدم الكفاءة. القلق فى الكتابة قد يكون قيمة، ووسيطا فعالا، وقد يؤدى دورا أساسيا. لكن ما نراه عند بعض هؤلاء الكبار، هو إما نوع من الجمود، أو نوع من الترهل أو نوع من التاكل فى مجرد بناء الجملة. عند إبراهيم الحريرى، لحسن الحظ، وهو مما يمتع القلب والعقل، نجد هذا البناء القوى المتماسك، هذا الحوار الفعال، هذا الموقف المبتعث بكلمات قصار موحية، وتلك المقدرة النادرة – كما قلت، وكما لا أنى أقول المقدرة على تجنب مزالق ما يمكن أن نسميه بالأبجدية الكتابية التى يقع فيها الكثيرون من الجدد والقدامى على السواء.

نعود بعد ذلك إلى البناء الفنى للرواية.

فإذا جئنا الى المقطع الثانى أو الفصل الثانى فإن الكاتب يلجأ الى شريط الذكريات: شريط الطفولة والصبا: العزف على الهارمونيك، لعبة الباص الخشبى فى العيد، بينما أخته تخرج محمولة فى لفافة صغيرة، خبالات ومتع الصبا، اليقظة الجنسية وأشواقها، تمرد الفتوة ضد السلطة، ضد الأوضاع الحائرة، ثم اجتياح الخوف. الخوف الخوف. «الخوف من الخوف والطموح العاجز الى بطولة مستحيلة. إلى أن تكون إنسانا من طينة خاصة، من جبلة على حدة. إلهيا متوحدا، عصياً على الرهبة ولرغبة والضعف الإنسانى. اشتراطات الآخر المتعسفة. اشتراطات الذات الأكثر تعسفا. مهما يتأكلها الخوف الإنسانى المشروع. الخوف. الخوف من الموت. الخوف من الخوف. التوق إلى البطولة. الخوف من البطولة والتمزق الداخلى بين اشتراطات الألوهة واشتراطات الإنسان، يفضى إلى جلد الذات ومقاربة الموت» (صفحة ١١).

إن شريط الذكريات، الحى، المبتعث بضربات سريعة، بخطوط نافذة، يفيد فى تقرير المفارقة أو التناقض أو المواجهة بين الحياة التى تصور بشكل تخطيطى، ولكنه لاهت وسريع الإيقاع، ونفاذ، من جانب، وما قد بدا فى الفصل الأول، وما يبدو على طول الرواية حتى فصلها الرابع، من أنه استسلام للموت والسقوط والخوف، بل أكثر، ما يبدو أنه ترحيب بالموت والسقوط.

ثم تنعقد المفارقة الفنية، أو هذا التناقض، وهذا التقارب في الوقت نفسه. فترتفع من المستوى الفردي بين البطل - الراوية وهذا الضيف، هذا الموت، هذا المقاتل المحترف، هذه القوى الطاغية «اللاعقلانية»، إلى مستوى آخر، مستوى الجماعة. فيما يبدو أنه ترحيب جماعي من الحشد كله بالاستسلام وبالسقوط. هذا الحشد من الناس الذي يتزاحم ويتدافع طلبا للموت على أيدي هذا الضيف المهم الكريم في مشهدٍ حرٍ لا يخلو من القوة ومن الطاقة التعبيرية. وبعد ذلك، فماذا نفهم من ممارسة القاتل لليوجا؟ يدخل البطل فيجد هذا القاتل منقلبا على رأسه، وهو يرسم هذا المشهد بنوع خفي من السخرية والتفاصيل الدقيقة من نحو أن البطل لم يصدق ما رآته عيناه فذهب يبحث عن نظارته ليتأكد من أن الذي يشهده هو بالفعل حادث حقا وصدقا. والسؤال هنا هو: هل هذا كله استطراد في تأكيد الجانب العملي المحايد البارد، الطقسي إذا أخذنا الطقوس هنا بمعناها الآلي، الميكانيكي، المجرد، في عملية القتل، تلك التي أشرت إليها، في البداية، بجوانبها المتعددة؟ أو هو، ربما لمجرد الترويح أو التخفيف من ثقل المشهد، ومن ثقل الفانتازيا ومن تلك اللوعة الكامنة تحت صنعة الكتابة بإزاء تلك الجريمة المستمرة القائمة التي يكاد يبدو أنه لا حول ولا قوة لأحد على الإطلاق بإزائها، حتى الآن.

هذه الفقرة طريفة، كما أن هناك فقرات أخرى على هذا القدر من الطرافة، ولكن لك، إذا شئت، أن تتساعل عن وظيفتها وقيمتها وحتميتها الفنية في الرواية، على أى نحو فهمت فيه هذه الجتمية، سواء كانت عضوية أو بنائية أو غير ذلك.

لكن الجملة التى تأتى بعد ذلك وتثور لها، على الفور، أسئلة أخرى هامة، هى الجملة التى تهتف بها عجوز من قلب ذلك الحشد من الناس الذى يبدو كأنما هو قد استسلم للسقوط. فإذا بهذه العجوز الكليلة تهتف عندما ينشق الباب عن ضيقنا القاتل وقد «سرح شعره الأملس، ينزلق على كتفيه، حتى الأرض، برنس مغربى أبيض كنت قد اشتريته فى واحدة من رحلاتى» تهتف العجوز: «ياعدراء، ياعدراء، كأنه المسيح، كأنه المسيح»، (صفحة ١٧).

فإذا نظرنا إلى صفحة ٢٢، أيضا، فى نفس هذا السياق فإن تلك العجوز نفسها تنهى الفصل الثانى كله بصرخة: «يا عيسى الحى، إنه المسيح، قام، قام، حقا قام، حتى جذبتها أمى إلى المدخل وصبقت عليها (وعلى الفصل الثانى كله) الباب».

ولعل هذه العلاقة بين القاتل والمسيح الذى رآته فيه تلك العجوز، أن تكون موضع حديثنا إذا أتينا إلى نهاية القصة أو إلى فصلها الخامس.

ينتهي الفصل الثانى بمشهد الضيوف الذين ينزلون على البطل - الضحية، فإذا بهم يتفجرون بالحياة وبشهواتها الصغيرة فى مقابل تعداد عدة الموت وحصر أدواته على نحو إحصائى بارد.

فإذا تقدمنا إلى الفصل الثالث فى بناء القصة وفى تطورها، فهو فصل الحوار وهو حوار عقلى ولكنه لا يخلو من لوعة وحرارة. لست أعنى مجرد الحوار بالقول بين البطل الراوية من ناحية وصديقه من ناحية والقاتل من ناحية ثالثة، وبما تدخلت الأم أيضا - هنا أوفى الفصل الثانى - لكنه هو الحوار أساسا بين الجانبين المتقابلين اللذين يضعهما الكاتب، طول العمل الفنى، وجها فى مقابل وجه، الحوار بين الإيمان بالحياة، التفاؤل بها، الحرص على قيمتها، من ناحية، وبين التسليم بالسقوط وعبثية النضال من أجل الحياة، وهو التقابل الذى أرهصت به نهاية الفصل السابق نفسها، حوار، إذن، بين قوى الموت التى تهدف «إلى اجتثاث الحياة برمتها»، وبين قوى الحياة ويمثلها هذا «الصديق، هذا الرمز هذه الشفرة، كما تمثلها الأم.

هنا، أريد أن أدعوقارئى هذه الرواية إلى النظر قليلا فى هذا الفصل بالذات. فهو، فى تصورى، فصل ينحو منحى التفلسف، ولكنى لا أجد أنه يقوم على فلسفة متماسكة، هو يقوم على فكرة، يقوم على تقريرية ما، لكنى لم أجد فيه إلا سعيًا نحو فهم، سعيًا نحو

فلسفة، سعياً ينحو إلى التبسيط (ولا أقول السذاجة)، في سبيل إقامة تلك المقابلة أو المواجهة التقريرية بين جانبي قضية مفترضة، يتم فيها فصل أو عزل عنصر ضروري، جزء لا يتجزأ من كينونة واحدة متكاملة عن جزء آخر ضروري متكامل لا ينفصل عن الجزء الأول، فصلاً يكاد يكون عمدياً وتخطيطياً. أعنى أن عملية القطع تلك، بين الحياة من جانب وبين الموت من جانب كأنهما عنصران منفصلان، هي المسعى الذى قام عليه ذلك الفصل كله، وهذه في ظنى لعبة عقلية لا تخلو، على الإطلاق، من متعة، وربما كانت أساساً لعبة حوارية فقط وفيها هذه المتعة بالحوار وسط الأفكار. ولا يفتقر ذلك إلى قدر من اللوعة والحيرة والحرص، ولكن السؤال هنا - مرة أخرى - هو: هل هذا الفصل تقتضيه صناعة الحوار، فقط، أم تقتضيه حقيقة المسألة وصحة وضع القضية؟

لا أريد أن أنهى هذا الكلام عن ذلك الفصل دون أن أشير، بسرعة، إلى أن الحياة تصور هنا، كأنما هي تمتلئ لأن فيها أفعالا أو وظائف بيولوجية بحتة. والمسلم به كامناً تحت هذا، هو افتراض أن هذه الوظائف البيولوجية مُهينة، أو على الأقل، ليست جديرة بالاحترام. والشواهد على ذلك كثيرة، فليست هذه مجرد افتراضات من القاتل. ذلك القاتل «العلمي» فقط، بل كأنما هي مفترضة ومسلم بها من البطل الراوية. ومن الأم أيضاً، مما يدفعنا إلى القول، في

النهاية، إنها مفترضة ومسلم بها عند الكاتب نفسه، مهما اختلفت
الكاتب وراء قناع شخصياته.

الحوار - أيضا - يقوم على مسلمات خلقية أو حتى طهرانية
تتعلق بافتراضات أخلاقية معينة وكامنة، ودعوني أشير إلى هذه
بسرعة.

عندما تأتي هذه الجملة في الحوار بين البطل - والضيف: «هل
تستحق الحياة كل هذا العناء؟ هل تستحق وعى الموت وعذاب
انتظاره؟ (وهي صرخة تكاد تكون مصاحبة للإنسان على طول
انسانيته) وكأنها جملة تقوم على افتراض لأخلاقية خلقية للحياة. أي
على افتراض أن الأخلاق - أو الخلقية عامة - هي الأسمى، وهي
المثال الذي ينبغي أن تطمح إليه الحياة والنموذج الذي يبرر الحياة
ويعطيها أحقيتها، ولكني أتصور أن الحياة هي التي تفترض تلك
الأخلاقية الخلقية، وهي التي تعطيها مبرراتها. وأزعم أن الكاتب يوافق
ضمننا على هذا التصور. هنا، إذن، دور ، كما يقول المناطقة، أو
مغالطة فكرية ومن ناحية أخرى ووثيقة الصلة بما سبق فإن الموت
هنا - كما جاءت الإشارة إلى ذلك من قبل وكما ستتأكد بعد ذلك -
يوجد في الحقيقة مع المطلق، ومع الألوهية. وإذن فإن المطلق ليس
هو النظام الخلقى، ليس هو النسق المثالى، بل هو الموت، نقيض
الحياة، مما يتضمن بالتالى أن الحياة هي أيضا ذلك الجانب الآخر،

تقيض الموت، وأن التكامل – والتناقض – هو الذى يوحد هما، وأنه ليس ثم انفصال ممكن بينهما. وإذن فإن أحقية «الحياة – الموت» هى العليا، دون حاجة إلى تبرير مفارق وعلوى.

تلك من أفكار الرواية القائمة. وقد ذكرنا الإشارات التى تربط بين هذا القاتل (الذى يمثل الموت، وهو الفناء، وهو العدوان، وهو القهر الخ)، وبين المسيح. والكاتب يصور المسيح هنا بصورة خاصة جدا، وتتبع عن مفهوم شخصى جدا.

الموت هنا، يسمى بالموت – المطلق، انظر الى القاتل فى غمار لجج هذا الحوار، يقول:

«عندما ينتشر الوعى بجمال السيد (السيد هو الموت)

عندما تسود الرغبة فى التوحد بلا نهائيته.

عندما يدرك الجميع أنه هو (الموت) المطلق الوحيد

وأنه نسبى كل ما عداه (بغض النظر عن الفكرة،

لاحظوا معنى بناء الجملة المحكم الذى أشرت إليه فى

غمار حديثي).

هل من المجحف للكاتب قليلا أن نتصور هذا الفصل كأنه مذكرة

تفسيرية للقصة كلها، أو أن نتصوره لعبة حوارية لا تفتقر إلى حرارة

ولا إلى شاعرية معينة. وأن كانت تعوزها، فى نظرى – الصلابة

الفلسفية والتماسك الداخلى؟ نعم. ذلك مجحف – قليلا – بالكاتب فهو

فصل يتجاوز مجرد تلك التوصيفات إلى وضع للقضية على أجل صورة، مع احتفاظ بتلك الفاعلية التي تخامر العمل كله.

الفصل الرابع، فى النهاية، أو قبل النهاية، هو فصل محاولة الأم، شفرة الخلق، شفرة الحب، شفرة الخصب والحياة، أن تقضى على القاتل: هذا الصراع المستمر بين الجانبين اللذين أشرت إليهما باستمرار - جانب الحياة وجانب الفناء، جانب الإبداع وجانب القهر والقفل.

الفصل، هنا أيضا، يقوم على مساجلة حوارية وخاصة فيما يتعلق بطرفة روائية قصصية نغرم بها جميعا - نحن جنس الروائيين - اللعب فى وصف طرائق الموت المختلفة، وممارسة الصنعة الفنية فى الإشارة إلى وسائل ووسائط هذا الموت: من الخنق إلى السم، إلى الضرب بالرصاص إلى ذلك كله، بل طرائق الموت أيضا بالحياة فى داخل إसार «الحياة» البيولوجية نفسها عندما تجرد «الحياة» من كل خصائصها وسماتها وتصبح عملية آلية وحيوانية معا رتيبة ومرعبة معا فهذه من طرائق الموت الفعلى حتى ولو كانت أنفاس الكائن لم تتوقف.

ما يمكن أن نذكركم به هنا هو حياة البقر الآلية المحسوبة والمبرمجة التى يحيها الإنسان استسلاما لقوى القهر والعدوان

والموت - تلك التى يتصدى لها الكاتب باستمرار - تمهيدا لسقوط الموت فى النهاية والقضاء عليه قضاء مبرما، كما أشار إلى ذلك بحق، فى كلمته الموجزة عن الرواية، صنع الله إبراهيم الذى أجد بينه وبين الكاتب وشائج شبه كبيرة فى البناء الروائى وحتى فى طريقة الرؤية للمجتمع وخاصة فى روايته الشهيرة «اللجنة». يقول صنع الله إبراهيم، إذن، «خلال ذلك تتكشف لنا بيدٍ سحرية (وصحيح وحق أنها سحرية) حياة الحيوانات التى يراد لنا أن نعيشها والتى لا يوجد أمامنا غيرها إذا ما فكرنا فى الاستسلام».

ويلجأ إبراهيم الحريرى مثلا، هنا، إلى تصوير القاتل، أو الموت أو قوى الشر، وهو يمارس فعل الأكل البيولوجى البحت على أسلوب حيوانى بحت فيضع رأسه فى الوعاء ويرفع رأسه فإذا «قطرات الدهن والمربى ونثار البيض والجبن والنقائق تتثال من زاويتي فمه على رقبته وملابسه» على نحو مقررز وكأنه مع ذلك طقس احتفالى. وينتهى الفصل بتحريض سافر وقوى من الأم - علامة الخصب والحياة مرة أخرى - على قتل القاتل. وبالفعل فإن الأم تستنهض البطل وتستحثه على القيام بفعل الخلاص.

ويروى البطل : «انقضضت على صدره، امتدت كفاى تطبقان على عنقه أهزه وأرجه وأنا أصرخ وأبكي وأضحك، ضغطت، ضغطت، حتى همد أخيراً». (صفحة ٥٥).

ثم تأتي مفاجأة الفانتازيا التي كائنها محسوبة (والتي كائنها، فى الواقع، متوقعة، وليست مفاجئة على الإطلاق) وموجزة وقاطعة، إذ أن القاتل المقتول، القاتل الذى تخلصنا منه، قد اختفى... فكأنه لم يقتل وكأنه لم يمت:

«نهضت عنه، جذبتنى أُمى إلى الباب - ونحن نعبره (بعد أن أتيا بفعل القتل) سمعنا قطعة وقهقهة من جهة السرير، تلفتنا معا ننتفض ذعرا. كان السرير فارغا تماما» (صفحة ٥٥).

ثم ينتهى الفصل بنغمة حنو وتعزية، نغمة حذب وترضية، من الأم الحنون التى تؤكد قيم المحبة، قيم الحياة.

أما الفصل الخامس فهو فصل شاعرى ومطلق، متراكب الدلالات، ولعل له أو نواته هو ما كان قد سماه الكاتب نفسه من قبل، وبعبارة «أنسنة اللاهوت»، أى وضع الالهى، المطلق، المتعدى، المتسامى، فى إطار الإنسانى البحت، بكل ما فى الإنسانى البحت من خطايا وأوجه ضعف وتردد وحيرة.

هذا مرة أخرى يؤكد تصورنا لعقيدة الكاتب نفسه من أن الحياة هى وحدها التى تضع تبريرا لنفسها وأنه مامن تبرير خارجى عنها مفروض عليها سواء كان خلقيا أم ميتافيزيقيا (ولا فصل ممكنا بين الخلقية غير البراجماتية وبين الميتافيزيقا).

الفصل الخامس، كالمتوقع أيضا، ينتهى بالنغمة الإيجابية المفرطة الداعية إلى النضال والصمود، بل المتقتية، المترنمة، المنشدة، إنشادا، بهذه النغمة المضيئة. كما لو كان ذلك نوعا من التطهير، نوعا من تأكيد الأمل فى النهاية، بالرغم من كل قوى القهر والموت والقوى التى نصطلىح على تسميتها، تسمية صحيحة، بـ «القوى المعادية للإنسان» وهو بالتأكيد أمر جيد ومطلوب ومرغوب، شريطة أن يكون مبررا من الناحية الفنية ومقتنعا بصلب وجوده فى العمل الفنى.

السؤال الذى أريد أن أنهى به هذه التأملات هو سؤال قد يتعلق بالناحية الشكلية البحتة، إذا سلمنا أن هناك انفصالا للشكل عن المضمون أو للصياغة عن الدلالة، الخ.. (وليس من الممكن أن نسلم بذلك):

السؤال هو : ما هى ضرورة ومشروعية استعارة ذلك المجاز المسيحى هنا، فى هذا السياق؟

لماذا يظهر المصلوب فى نهاية الفصل الخامس؟

لماذا استخدم الرمز المسيحى؟

هل ذلك من أجل نقض هذا الرمز أم من أجل تكريسه؟

هذا المجاز، وهذا الرمز لا يؤخذ على سننه المطروقة، بل بالعكس. هذا الرمز، هذا المجاز، أو هذه الاستعارة، لصورة المسيح

المصلوب وما يترتب عليها وما يحيط بها، تؤخذ ويفاد منها لكي تحمل بعكس صوتها المؤلف، القديم، الألفى. فالمصلوب هنا لا يمثل الخلاص المسيحي بأى حال من الأحوال بل إننى قد أذهب إلى أن الخلاص من المصلوب، وضده، هو المطروح.

ومن هنا، فإن القلق الذى يتأتى من هذا الإجراء الفنى المقلوب ضد نفسه، قد يكون ضرورة لدحض ابتذال تلك الاستعارة الألفية ولتجديد مضمونها على نحو فيه اقتحام لاشك فيه.

لكن ما يساورنى الشك فيه هو انتماء هذا الفصل، كله إلى جسد القصة.

إن هذا الفصل، على جماله الخاص، وقيمته الخاصة، يبدو منبت الصلة، تماما، أو الى حد كبير، على الأقل، بالقصة كلها، وكأنه تعليق أو تذييل منفصل، شاعرى، بارع، جميل ولكنه منفصل، إلى حد كبير.

ليس من حق أحد، بالطبع، أن يقترح على الكاتب شيئا، لكن هناك شبهة فى أن طول الفترة الزمنية التى نعرف أن كتابة القصة استغرقتها، قد قطع بين أجزائها أو لعل طول هذه الفترة قد وصل بين أجزاء منها، ليست بذاتها ولا لضرورتها، متصلة ومتواشجة.

سوف أغامر هنا، بأننى لا أسلم بأن البناء الفنى فى الرواية أو القصة أو القصيدة أو ما شئتُم، من الضرورى أن يكون وثيق الصلة،

عضويا، مترتبا جزء منه على أجزائه السابقة، إلى ذلك مما ينتمى إلى المدرسة النقدية التي عرفناها، مثلا، في مفهوم الوحدة العضوية في القصيدة أو في العمل الفني. بل أتصور أنه من الممكن تماما للكاتب الحداثي أن يبني عمله الفني مع إيجاد شروح، وقطوع، وما يبدو أنه تفكك، بين أجزاء العمل الفني نفسه. فليس مهما أن تتباعد فترات العمل، عندى على الأقل - سواء في كتابتي أو في تقييمي النقدي - ما دام المحور واحدا، أيا كان هذا المحور. بل إن «وحدة» العمل الفني ليست بالضرورة شيئا مقدسا، طالما كان العمل يمتلك سر الاقتناع وسر التواجد بذاته وبالتالي سر المشروعية والأحقية.

ليس المحور في هذه الرواية، هو البطل الراوية فقط، بل هو أيضا تلك الفكرة الأساسية، فكرة القتل الجماعي التهديد والخلص.

ومن هنا يأتي السؤال. لأن فكرة القتل الجماعي والاغتيال التي قامت عليها الرواية، تبدو في هذا الفصل شاحبة أو بعيدة أو على أقل تقدير في الخلفية. وكأنما انتهى تناولها بالفعل بنهاية الفصل السابق (الرابع). وسوف أتصدى أنا للدفاع عن الكاتب ضد هذا السؤال الذي هاجمته أنا به.

قد تبدو لي هذه الرواية كأنها من نوع الأيقونة ذات الأجزاء أو الضلف أو المصاريح. وفي الرواية ما يبرر هذا التشبيه. الرواية فيها قدر كبير من التعبد لفكرة، أو على الأقل إخلاص العمل، خلوص

العمل، لهذه الفكرة الواحدة، إخلاصا أو خلوصا كاملا، مما يوحى بشبه ما بالأيقونة.

وفى الأيقونات نجد، غالبا، تلك الأيقونة الثنائية التى تقوم مصراعاها أو ضلفتاها. أو جانبها أحدهما مقابل الآخر. وأتصور أن هذه الرواية، بالفعل، فيها شبه بنوع من الأيقونة الثلاثية المعروفة وأنها إذا أدمجنا فصلين منهما بالفصول الثلاثة الأخرى (إذا أعطينا لأنفسنا هذا الحق، الذى لا يمكن أن نستبقيه لأنفسنا، وإذا رأيناها على هذا النحو) فإنها يمكن أن تكون أيقونة ثلاثية، ولا مبرر فنيا للفصل الثالث الحوارى ولا للفصل الخامس التفسيرى.

ما زال السؤال الذى لا رد عندى عليه ولا دفاع عندى أمامه، هو فكرة، أو استعارة أو مجاز الخط بين الموت والقتل والعدوان والقهر وبين المسيح مهما قلنا المجاز التقليدى المسيحى ومهما استخدمنا الإلهى ذلك باعتباره ابن الانسان أى انسانيا أصيلا، ذلك سؤال يظل قائما.

هذه القصة، اذن، قوية الدعوة، صرخة احتجاج لاذعة ضد كل قوى الموت، صرخة رفض وإدانة لقوى القهر اللإنسانية، صرخة مشروعة فيها نداء تحذير ملئ وصلب، وفيها تحريض مبرر على دحض ذلك العدوان والقهر والقتل، وفيها، فى النهاية، دعاء ودعوة إلى «التحرير من الحجر الثقيل» إلى مقارعة الموت «ومصارعة البحر من جديد، من جديد».

سؤال الهوية النسوية

عند هاديا سعيد

لعل من أهم المحاور التي تدور حولها قصص هذه المجموعة «رحيل» للكاتبة هاديا سعيد، محوران أساسيان، تتشعب عنها، وتعود لتندرج تحتها عدة خصائص وسمات يهدف هذا التقديم الموجز الى بيانها، وتحليلها.

سوف أسمى المحور الأول: السؤال عن الهوية، فيما يتجاوز مجرد الركون الى «وقائع» الهوية أى فيما وراء واقع الهوية. وأميل الى أن أعرف المحور الثانى بأنه: الانحياز الى النسوية. مشكلة «الهوية» هى القضية الأولى التى تلح على مجمل هذه القصص، والأسئلة المؤرقة التى تلهم الخبرة الفنية كلها يمكن تلخيصها وبلورتها: من أنا؟ من أنت؟ من نحن؟ أواحد أم كثر؟ انشقاق الذات الفردية - والقومية - هم مؤرق، مراود، يضرب فى نخاع التجربة الحياتية والتجربة القصصية على السواء، وحتى فى قلب لحظة الثقة - على المستوى الحياتى - أو فى صميم البنية القصصية - على المستوى الفنى - هناك دائما هذا العطب الذى لا

علاج له. إن افتقاد التناسق، وغياب التناغم وانكسار التكامل ليست فقط مجور الحيرة المتصلة والسؤال المستمر على صعيد الذات التي تنطق بها الخبرة القصصية، بل أيضا وأساساً على الصعيد القومى والوطنى اذ يتناحر الأخوة فى الكفاح الفلسطينى، وتتمزق الأواصر بين الرفاق فى لبنان، وبينهم بعضهم البعض، فى الوقت الذى نجد فيه الرواية، على الاغلب، تعاني من عقابيل المرض النفسى أو الروحى أو توشك أن تذوق علقمه، ولعلنا نعود، فى موضع لاحق من هذا التقديم، الى قضية «المرض» كيف عولجت فى مجمل هذه القصص، وكيف كانت من حوافز الإلهام وراءها، أما محور الهوية المختلطة فهو - أساسا - الذى يملأ البنية الفنية نفسها - على المستوى الشكلى - لهذه القصص.

ومن ثم فإن الخصيصة البنائية المحورية، فى مجمل هذه الأعمال، هى قيامها على الثنائية أساسا، أى على تقابل، غير محلول، بين شخصيتين متضادتين، أو مجموعتين متضادتين من الشخوص، كما تتسم القصص بهذه الثنائية - أو التعددية التى يمكن اختزالها فى النهائية الى ازدواجية فعلية - لا فى الشخوص فحسب، بل فى تيمات القصص أو أطروحاته، بل فى النهاية، وفى العمق، تقوم هذه الثنائية فى الاختيارات الموضوعية، دون تفضيل مفصح عنه، مما يجعل للخبرة القصصية ميزة انفتاح الدلالة، وفضل

ثوران السؤال من غير ادعاء - أو فرض - لحق الإجابة.

فلعل القارئ أن تستضيء له قراءته بهذا المدخل الأساسي، في
تصوري، من بين مداخل أخرى.

نجد مصداق ذلك لعله أكثر سطوعاً مما ينبغي، بقليل، في قصة
«ليلتان» (لعنوان القصة وحده مغزاه وهدايته). فهي، على مستوى
التبسيط قصة اختلاط الهوية بين شخصين، حازم ومحمود، يحل
أحدهما محل الآخر طوعاً أو اغتصاباً، حقيقة أو في وهم الراوية،
بالتعاقب أو بالتزامن، كلها على السواء. وهي هوية ثنائية ومختلطة
في وقت معاً. إن الراوية قد تزوجت حازم وأنكرت محمود، ولكنها في
النهاية وطول الوقت لا تعرف أيهما هذا، وأيها ذاك، إن الشفرة اذن
لا تنفك، طول الوقت، نجد فيها تداخل المثالي والمتأمل، المعد فطرة
واختياراً، على السواء، للاستشهاد، والمدير أموره في سياق
البراجماتية والنفعية، الحنون والصارم، الدافئ والبارد، الواضح
القاطع والمضطرب المضطرب، أيهما واحد، أيهما اثنان؟ حازم ومحمود
أم حازم ومحمود؟ مامن إجابة ممكنة أبداً في إطار البنية الدقيقة
التي شادتها الكاتبة باقتدار ملحوظ، وفي غمار خبرة حياتية حارة
تحتفظ بتوهجها.

(ولكى أكون واضحاً وتبسيطياً فإن الخبرة الحياتية عندي هي
الخبرة التي تنقلها وتبتعثها وتوجدتها القصة، لا شأن لي بحياة ما

غير «حياة» العمل الفني، وما من فصلٍ ممكن بين الخبرة «الحياتية» والخبرة «القصصية» إلا على سبيل التحليل النظري الذي لا معدى عنه).

ولولا سَرَف في علو النغمة أحياناً، خاصة في نهاية القصة - وهو سَرَف سوف نلقاه كثيراً - في معرض انبعاث تلك الخبرة، خبرة ضياع الراوية أمام ثنائية الهوية بل، على الأصح، خبرة ضياعها هي نفسها في داخل ثنائية تضرب في ذاتها الفردية كما تضرب في الذات القومية سواء بسواء، لكانت هذه القصة من أول أعمال الكاتبة مكانة وأقدرها على احتمال ونقل، رسالتها.

إنها الرسالة نفسها التي سوف تصدمنا في قصة «الطائرة»، تصدمنا على أننا نتوقعها ونعرفها جميعاً في هذه البقعة من العالم التي مازالت الأسئلة الأولى فيها مطروحة، ومعذبة: من أنا؟ من أنت؟ من نحن؟ بل أيضاً وبلا انفصال: من هو؟

فمن هو ذلك الطفل الفلسطيني - أو اللبناني، أو العربي عامة أو المشرّد اللاجئ المفقود، المختلط الهوية، ذلك الذي تصرخ بنا الكاتبة - الراوية (والثنائية بينهما هنا مقصودة بل ضرورية) بل تصرخ بنفسها «إن وجوده وحده هو الذي سوف يُنقذ العالم» إذ أن الطائرة في القصة هي البديل المُسفر الدال عن العالم، من غير حاجة للتدليل، «هو معي دائماً»، «نجاتنا ستكون دوماً بسببه ومن

أجله» هذا تقرير مباشر لعقيدة الايمان (غير المبرهن عليه) بالغد الذى ستكون فيه «نجاتنا». من هو ذلك الصبى البنت الأشقر الأسمر الزنجى الأنيق الرضيع المبتلّ معفّر اليدين لაცق الشوكولاته من شفّتيه؟ إنه مع تعدده، وازدواجيته هو الفاصل بين الخير والشر، بين الطائرات «الأولى» التى توصل المصغار بسرعة وأمان، والطائرات «الثانية» التى تهجم على الناس وترمى القنابل وتهرب ولكنها «تقع» فى آخر الأمر. هاهى ذى إذن: البراءة مقابل العدوان، الغد المشرق الذى فيه النجاة مقابل الحاضر الممزق الذى يتهدهده المخطر المحيق والهبوط الاضطرارى والسقوط، الوجه الغض، كالحليب، وفيه الأمان والضرورة مقابل وجوه الكبار داكنة عابسة مهمومة.

ومع تقرير ذلك الإيمان بالغد، واضحا ولا لبس فيه، فان نهاية القصة تظل ملتبسة، وغامضة، ومبتورة «لن تحلق الطائرة بلا جناحيه، لن تحلق، ولن أسافر، لن ...» وتنتهى القصة على ذلك النحو، بأداة النفى المستقبلية التى تُبتر عما سوف تنفيه بترا : «لن...». فماذا حدث؟ ماذا يحدث؟ هل سقطت الطائرة أم سقطت الراوية؟ لماذا انقطعت الجملة وابتُسرت المسيرة؟ وليس الانقطاع مع ذلك نهائيا ومازال البتر يفتح السبيل أمام اتصالٍ محتمل. أمن الهام أن تقرر القصة «حدثيتها» تلك؟ أم أن الرسالة، بالضبط، هى فى عدم نهائية الرسالة؟

التفاصيل الكثيرة الدقيقة تدعم بنية تقوم على التعددية التي يمكن اختصارها الى ازدواج قائم متصل ومفتوح، في هذه القصة وفي مجمل عمل هذه الكاتبة على السواء.

تعتمد هذه البنية ، والرسالة، على وجازة في الجملة، وخطفٍ للعبارة، ورشاقة في الكلمة، دون فضولٍ ودون حشو، في أفضل الحالات، وخاصة في القصص المكتوبة في الأعوام من ١٩٨٥ و ١٩٨٦، حيث نجد أن النزعة «الشعرية» في اللغة قد راقَت، وتركزت، وغدت أخفى وأرهف، ومن ثم أفعل وأنفذ.

ففي «الصورة»، على سبيل المثال، وهي قصة كتبت عام ١٩٨٤ كما أثبتت الكاتبة، سوف نجد نوعاً من «الشعرية» أو اللوآذ بالاستعارة يكاد يشفى على الاصطناع والتعمل، انظر مثلاً: «معالم الصورة قد خُذشت كأن أظافر قطة مدللة لسيدة مدللة عبثت بها» أو «نُتف من تفاصيل تتكوم، تصبح في ليلة بيروتية، قشة عبور» وهكذا . في هذه القصة الطويلة نوعاً، سوف نجد مرة أخرى قضية اختلاط الهوية والتباسها واضحة بل مقررة: «أهو صبي هذا؟ أم فتاة صغيرة؟ أهو أبى؟ أختى؟ صديقى؟ ابنتى؟ أم أنا؟» ولكنها، هذه الهوية المتراكبة المستويات، تتخذ هنا ذريعة عن صورة مجهولة الهوية. تكثيف للطفولة في مواجهة قتالٍ بين الأخوة الأعداء، أو في قلب هذا القتال. لكن الصغير وبنديقيته في نهاية التحليل هو إرهاب

مبكر لتقرير نفس الإيمان بالطفولة، أو بالغد المشرق، على نحو أكثر رومانسية، وإن شئت فهو تمجيد «البراءة» الثورية المفتقدة المنشودة معا، وحلم بفردوس قومي مفقود.

ذلك أن طول القصة النسبي كان يتطلب من الكاتبة في هذا التاريخ المبكر نسبيا، مقدرة كبيرة على حذق تناول المستويات، وعلاج طبقات التقابل والتضامن والتناغم بين الأزمنة والهويات والقيمات والتفصيلات المتجاذبة المتنافرة معا (وبالمناسبة جاء ذكر «نظرية النسبية» عرضاً في القصة بينما تعنى الكاتب أو الراوية «نظرية الاحتمالات»).

يحسب للقصة على ذلك أنها نقلت إلينا مناخا حيا ومازال موجعا - على تكرار مأساويته تكراراً من شأنه أن يثلم حداثتها - للحياة في بيروت ومعسكرات اللاجئين وتناحر الجبهات الوطنية والمنظمات الناصرية واليسارية وتصدى الطفولة لذلك المناخ كله بشكل يجعل مجرد هذا التصدى بطولة وأملا - وهنا سر الرومانسية التي قد لا تكون في كل الأحيان إدانة للخبرة - فنيا وحياتيا - بقدر ما يمكن أن تكون مسعى مؤسسيا لاستعادة براءة مقضى عليها، ومدرِك أنها مقضى عليها.

في سياق تعدد مستويات الذات والواقع، أو ما أسميته على نحو عام وتقريبى قضية التباس الهوية، تتخذ قصة «هل رأيت ما رأيت؟

مكانا خاصا».

الكاتبة الراوية (ولا سبيل الى الفصل بينهما فصلا باتاً أو حتى الاقتناع بأن الشقة بينهما بعيدة) دائماً ترى التكثر والاختلاط والنقائض وراء النسق، المضطرب الهادئ على سنن الحياة اليومية، وتلمس في الظاهري والسطحي مخادعة هشة تتطوى على عمق مضطرب وشائه بل قد يكون شائناً، وغير مرئى بسهولة، ولكنه قائم بإلحاح. فهذه - كما سوف تقرأ - قصة جثة مجهولة الهوية، أو مختلطة الهوية مرة أخرى، ترقد ببساطة في قاع مسبح مضيء في بؤرة حفلة اجتماعية (مرسومة ببراعة مشهودة في التفاصيل) لا يجرى فيها إلا ما يجرى في مثل هذه المناسبات الاجتماعية الشائعة لمن لا يعرفها وقائلة الضجر لمن يكابدها كجزء من عمله أو حياته، شأن راوية القصة.

وما من أحد يرى ما تراه الراوية.

الجثة هناك، حضور لا يمكن نكرانه، ولا أحد يعيره أدنى اهتمام. على أن الكاتبة تترك هامشاً لا شك فيه يسمح لنا بأن نشك ، على الأقل، في أن المدعوين للحفل يرون الجثة، يعرفون وجودها، ويفضلون ألا يروها وألا يعرفوها. فذلك من علامات نضج ملحوظ في علاج تقنيات القصة الحداثية (التي أوشكت بالمناسبة أن تصبح تقنيات كلاسيكية بمعنى ما). إن الراوية في القصة تقول «إننى فى

الخامسة والثلاثين.. أقدر أن أعلن النضج والثقة فى النضج». وهو صحيح بالنسبة للكاتبة أيضا. (أعنى النضج وإعلانه والثقة فيه على المستوى التقنى والفنى معا، بطبيعة الحال). ولا معدى لنا من ذلك، إذ أن القارئ يحس بوضوح أن القصة هنا تكاد تقترب من السيرة الذاتية وإن كانت بطبيعة الحال لا تطابقها، وأن قناع الفن الشفيف أو حيلة الصنعة الحاذقة والمكشوفة معا يئمان فى الوقت نفسه عن عناصر سيرة ذاتية حتى لو كان القارئ يجهل كل شىء عن حياة الكاتبة، ذلك أن هذه العناصر تتكرر أو تتشابه من قصة إلى أخرى حتى ليصبح الإيحاء بالسيرة الذاتية، أو بعض معطياتها على الأقل، من القوة بحيث لا يمكن تجاهله.

من علامات النضج الفنى أيضا أن التفاصيل الدقيقة لابتعاث المشهد وخطوط الشخص الموجهة أصبحت من المهارة بمكان، بعد نوع من التقريرية والتجريدية فى بعض أجزاء من القصص المبكرة. إن الكاتبة تمسك بأعنة الخبرة القصصية إمساكا وثيقا، على طول نسبى فى القصة. تعدد الشخص وعبرها بسرعة بعد إلقاء ضوءٍ وجيزٍ وكاشفٍ عليها تقنيه مألوفة فى القصص الحداثى (والكلاسيكى) ولكنها تقنية موظفة هنا بذكاء وحرفية. وحتى اللمسة العابرة يمكن أن تؤكد، هامشيا وبشكل فعال لأنه خفى أيضا، قضية اختلاط الهوية: «اقتربت من نهى.. التفتت. عفوا. ليست نهى

تشبهها».

أو في حوار عابر:

– يا أنسة..

– عفوا دكتور.

– لكنه كان شخصا آخر»

لكن البؤرة المحورية في القصة هي، بطبيعة السياق، التباس هوية تلك الجثة التي تراها الراوية فقط ولا يراها أحد، (أو يراها الجميع ويؤثرون الصمت والتجاهل). فهل هي رجل أم امرأة؟ وهل هي في الوقت نفسه ابتعث مرهف ومحزن لموت أختي الراوية، الصغرى وقد ماتت بالفعل، والكبرى وقد شارفت الموت في أنقاض غرفة نومها المضروبة بالقذائف، وموت أمها، هل هي جثة نبيل؟ أم جثة عادل؟ أم نهى أم غسان؟ تعدد الهوية هنا يمتزج بتعدد الموت، وكأننا نصل إلى معادلة الهوية بالموت، وكأن القصة تقول إننا مقضى علينا، هذه هويتنا، نحن موتى، وجثة عامة شاملة لا يراها أحد أو نراها جميعا، ولا نهتم، لأنها في النهاية جثتنا نحن الأحياء الموتى.

لكن المشكلة التقنية الحقيقية في هذه القصة ليست هنا، إنما هي فيما يمكن أن أسميه مشكلة «ضبط النغمة». وليست هذه المسألة تقديرية فقط، تماماً، أتصور أن ثمة معايير «موضوعية» أو

على الأقل يمكن التسليم بقدر من الانضباط فيما، ويمكن إرساؤها وتبنيها في مسألة «نغمة» الخبرة الفنية - كما يمكن التسليم بها في الأداء الموسيقي على سبيل المثال.

في مثل هذا النوع من الخبرات القصصية (أو الخطاب القصصى إذا أثرت هذا المصطلح) أعنى هذه «الفانتازيات» أو «الغرائبيات» أو الخبرات التي تمت بصلةٍ إلى عالم كافكاويٍّ ما، بمعنى ممكنٍ من المعاني الكثيرة، تصبح لمشكلة «النغمة» أولوية. وقد أصبحت قصص فرانز كافكا وإدجار آلان بو من تراث الدربة على التلقى عند جمهرة عريضة من القراء، فيما أمل، ومن باب أولى عند جمهرة الكتاب الذين يطرقون هذا السبيل أو ما يقاربه. وقد لقن القارئ والكاتب كيف يمكن أن تحكى أو تنقل - أغرب الوقائع وأمعنها خيالا وشطحا في كلمات خفيفة النغمة «واقعية»، مألوفة، عادية الوقع، كأن «الواقعة المستحيلة» مما يقع في مجرى الحياة اليومية التي يصادفها كل امرئ كل لحظة دون أن تثير دهشة أو سؤالا. وعرفنا أن مثل هذه التقنية المجرية تحقق نجاحا كاملا بين يدي الكاتب الصانع.

فهذا إذن مثال ممكن على ضبط النغمة.

فاذا أثر الكاتب أن يختار طريقا آخر (مشروعا في ذاته، فليس في صنعه الفن محظورات بذاتها منزلة تنزيلا، جاهزة ومسبقة، في

تصوري، وهو طريق الإثارة، بالضغط على مفاتيح البيانو اذا صح هذا التعبير، أى باستخدام الصوت العالى، وعلامات التعجب واستشارة الدهشة بل الدهول، فهنا تصبح مشكلة ضبط النغمة أعصى وأصعب تتاولا، فهل من المفيد حقا أن تراكم الكاتبة - كما فعلت فى النص المخطوط أمامى - خمس علامات تعجب بعد تطويل كلمة جثة على النحو التالى «ج.ث.ة»، وليست المسألة طبعا طريقة فى هجائية الكلمة، بل فى «العلامة» التى قد تقف عائقا دون الوصول الى هدفها، أى قد تهزم نفسها.

لا أريد أن أترك قسم «أحمر وأسود» (لاحظ ثنائية التسمية) من هذه المجموعة من غير أن أشير بسرعة الى «رسالة شواف» وكما يتضح من عنوانها فهى تتخذ التقنية التقليدية: قصة على شكل رسالة، تقنية طالما استخدمت باعتبارها حيلة للاقناع والايهام الضمنى، ولكنها هنا تتخذ لعكس ذلك - ومن هنا قيمتها، فليست هذه التقنية هنا تكرارا مبدولا مستهلكا بل هى قلب ذكى للمواضعة التقليدية على وجهها، عن وعن أو عن غير قصد سواء، فما من جهد أدنى جهد للإيهام بمصداقية الرسالة أو صاحبها المتوهم، وانما الخطاب كله سخرية لافتة مكشوفة ومريرة ومفضوحة بأوضاعنا القومية والاجتماعية والسياسية الى آخره، وتقريراً معكوساً للمرارة والغضب، بل تكاد أطروحة رثاء للذات القومية، على شكل سخرية

تكاد تكون صبيانية أحيانا وساذجة أحيانا، فلعل الصبيانية هنا أيضا من حيل الصنعة المرفهة التي تخدم غرضها بالإغراق والمبالغة، ولعلها أن تكون تجربة لليد في ميدان مطروق وان كان غريبا - بمعنى ما - على خبرة الكاتبة نفسها.

أما «أحمر وأسود» فلعلها تسمية ساقرة وبينة عن معان معروفة، فإذا تذكرنا أن القضية القومية، وعقاييلها وهمومها ولواعجها المحرقة تختلط بمرارة وحزن ييارحان صعيد الذات ليسكننا المأوى العام الذي يكتنفنا جميعا - في هذه البقعة من العالم على الأخص، وفي العالم كله أيضا - فلعلنا لا نخطئ أبجدية المعنى في قسم «أحمر وأسود» من هذا الكتاب.

وسوف أؤثر أن أرى في تسم «أسود وأبيض» ثنائية أخرى، كانت قد ضربت بشرخها العميق في القسم الأول من الكتاب (أحمر وأسود) ولكنها تتبدى هنا كأوضح ما تكون. ولعلها، هنا، ثنائية تتبع من المحور الأساسي الثاني في الخبرة القصصية لهذه الكاتبة، محور «الانحياز للنسوية» تنبثق منه كما تمليه بنائيا ومضمونيا على السواء من غير فصل ممكن بينها بطبيعة الحال.

وصدوراً عن هذا المحور، ويفرض منه، سوف نلاحظ خصائص أسلوبية ورؤيوية متميزة عند هذه الكاتبة، أوجزها، في الأول، أو أحصيتها، بداءة ذي بدء، ولك أن تتلمس مصداقيتها، أو غير ذلك في

قراعتك أنت لمجمل قصص هذا الكتاب:

- أن شخصية الراوية، على طول قصص المجموعة، وخصائصها الفيزيائية والبيوجرافية والروحية، واحدة، ومتشابهة، وإن لم تكن متطابقة كل التطابق.

- إن الزاوية التي تقع منها وجهة نظر الراوية، أو رؤيتها، أو تلقيها للعالم ونقلها له، هي زاوية المرأة - الأم أساسا. ومن ثم فإن «الطفل» و «للأمومة» مكانة الصدارة في هذه الخبرة، سواء كانت هذه المكانة مقررة، سافرة، أم مضمرة خفية.

- أن «الرجل»، سواء كان أبا أم زوجا أم حبيباً أم رئيساً الى آخره، يأتى دائما في المحل الثانى، ان لم يكن غائبا كل الغياب، مفتقدا أو مفقودا على السواء.

- أن ثم انحيازا غير مسلم به تماما على نحو جلى وإن كان قائما وكامنا، لنوع من الأيديولوجية النسوية، أى لنوع من مذهبية نصرة «المرأة»، والدعوة الى تحرير «المرأة»، وتقدير قهر «المرأة» فى مواجهة «الرجل»، هكذا بشكل عام، وعلى نحو شعورى أكثر منه عقليا، وإن كانت عوامل القهر الطبقي والاجتماعى والثقافى ليست منقية تماما فى الوعى القصصى.

- أن ثم تسليما - يكاد أن يشفى على القبول - بنوع من الطقسية النسوية تتضمن عناصر حسية وسحرية وشعبية بل تندرج

أيضا تحت «اليومى النسوى» على نحو يكسب هذه القصص مذاقا حسيا وروحيا خاصاً، وجذاباً بالنسبة للرجال، أو بالنسبة لهذا الرجل الكاتب على الأقل.

يبدأ قسم «أسود وأبيض» بقصة «لحظة لملايين النساء»، وهى قصة وجيزة، تتوحد فيها الراوية الكاتبة بكل النساء، فى كل الأزمنة، هى قصة برحاء حرمان أم من طفلتها، بعد خيانة زوجها، وافتراقها عنه. وهذه هى التيمة التى تدور حولها معظم قصص هذه المجموعة، أو حول تنويعات لها لا تخرج بها عن جوهرها: انحياز عقلى وشعورى معا للمرأة فى مواجهة الرجل الغائب، الخائن أو المفارق باختياريه أو قسراً عنه، واعتناق للطفل أو الطفلة التى تمثل الغد والأمل وتحل محل العالم كله، فالثنائية هنا تمتد من تقابل (أو تضاد) المرأة والرجل الى تقابل (أو تضاد) الناضج والطفلى، المجرب المحنك والغريب البرئ، بل إن الثنائية تعود ناكسة الى الماضى، فلا نعرف ماذا وقع، دائماً، من بين حدثين: هل غادرته أم الزوج طردها؟ هل داهمها أهلها بالخبر أم هى التى... الى آخره الى آخره.

هذه قصة نجوى، وصرخة حادة، مع أنها من القصص القلائل المروية بضمير الغائب، بل كأن اختيار الرواية عن غائبة هو نوع من التعويض التقنى لحرارة النجوى وحميميتها، فلو أثرت الراوية ضمير

المتكلم كان ذلك، تقريبا، مما لا يطاق، لشدة لصوقه بالأحشاء. ومن ثم فالراوي هنا تشير إلى «هى» لا اسم لها، ولكن طفلتها هى المسماة المعرفة، المحددة، بل تمتد الثنائية الى نهاية القصة لتضعنا أمام مجموعة من الاختيارات، مثناة كلها، مختزلة كلها الى «همزة» الاستفهام و «أم» التخيير. ولكن نداء هذه الأم المتحشرج باسم طفلتها فيه صرخة النجاة فى الوقت نفسه إذ تتماهى الأم مع كل النساء، «وأغمضت عينيها على ملايين النساء».

لست أحتاج أن أشير الى تفاصيل لعلها تأتى طبيعية (وإن كانت مفاجئة) لأنها نابعة عن حساسية أنثوية، ولعلها تحتاج من كاتب رجل الى قدر من الخيال وقدر من التماهى ليس متاحا بسهولة، وذلك فى سياق تلك الدقائق من الخبرة النسوية، بالأمومة، حملا وميلاداً وتنشئة ورعاية وشوقاً ولصوقاً، مما لا يختبره بالحس وبالبطن وبالحشا إلا النساء (والمقولة الشائعة أن نصف الخبرة الانسانية، النصف النسوى، غير مكتوب، لأن نصف الإنسانية، المرأة، ليس هو النصف الذى يضع ويصنع معايير الثقافة، ومن ثم الأدب، وإن كانت فى الأدب استثناءات، باهرة ومتواترة، من تلك المقولة).

ما من حاجة بي إلا أن أعود فأذكر القارئ بفقرات فى قصص «أحمر وأسود» من قبيل فقرة عن الغيرة النسوية وفقرة أخرى عن

أدوات الزينة، وجملٍ دالة في خبرة العشق، والمضاجعة، في قصة «ليلتان» وكلها لا تكاد تصدر - بهذه العفوية وهذا الحذق معا - إلا عن كاتبة امرأة واعية بصنعتها وقادرة على التحرر من أسر مواضعات عتيقة.

بل أن ذلك هو ما يسلمنا الى «وجهة النظر» التي تكاد تسود قصص هذا الكتاب سيادة كاملة، والتي لا تكاد الراوية - الكاتبة أن ترى شيئاً ولا حدثاً ولا شخصاً إلا من زاويتها، وأعنى بذلك، كما هو واضح، وجهة النظر القصصية للمرأة - الأم، في مواجهة الرجل الغائب أو المغيّب، وبالاتصاق مع الطفل (أو الطفلة) القوى الحضور.

ولعل ذلك يتضح، بشكل قادرٍ وممتع، في قصص مثل «طعم الغريبة حلوة» وغيرها من قسم «أبيض وأخضر» الذي تطفئ فيه حساسية - بل حسية - أنثوية عالية.

بل إن ذلك يعود بي مرة أخرى إلى مشكلة «ضبط النغمة» لكي يدفعني إلى أن اتساءل، أحياناً: هل علو النغمة، هل الإغراق التعبيري، هل سرف الحدة في الصياغة، كلها، من خاصيات هذه الحساسية - أو الحسية - الأنثوية؟

(أم أن مجرد وضع السؤال، على هذا النحو، هو وقود لهذه الحساسية نفسها، وتسويغ لهذا الانحياز النسوي نفسه، باعتبار أنه

لا يصدر إلا عن «عصبية» أو عن «انحياز» رجولى؟ هذه هى بعض مآزق إثارة هذه القضية، أصلاً).

أما «وصلت الرسالة أخيراً» المكتوبة عام ١٩٨١، فلعلها، مع «الموتات الأربعة» من أولى قصص هذا الكتاب من حيث تاريخ الكتابة، فهى قصة متداخلة عن هجران الزوج زوجته - مرة أخرى وأخرى بلا انتهاء - وانفصال الطفلة عن أمها. والطريف أن اسم الزوج يذكر هنا لأول وآخر مرة، فالسنة المتبعة تقنيا هنا هو إغفال اسم الزوج عادة، إلا إذا اقترن واختلط والتبس.

لعل من علامات الخبرة المبكرة - فى هذه القصة - أن «سها» الطفلة المنتزعة من أمها، تتوحد، على نحو شفاف، مع القدس، مع الجبهة، ومع الوطن.

تقنية القصة تقنية طموح، والتداخل بين الخطابات والأزمنة والضمائر يكسبها تعقداً، وكان من شأنه أن يكسبها ثراء. وهو ما نلاحظه فى القصص المبكرة لهذه الكاتبة، أما فى قصصها الأخير فهناك إدراك جلى للقوانين التى تحدد الخبرة، ومن ثم انجاز أكبر فى السيطرة عليها.

كما أن النزعة «الشعرية» المبكرة ما زالت هنا لها وجودها المثلث: «وجناحى اللذين ينبتان فى الليالى الكثيبة فأخلق صاخبة...» أو ... «فى أيام كان يصيرنى العذراء وفى أيام يجعلنى مجدلية...»

.... إلى آخره إلى آخره أو «أميرة نائمة، سندريللا مسحورة، قطر ندى تنتظرين.. هأنا لا أسقط إلا دمعة تقول أحبك» إلى آخره إلى آخره.

قد يعن للذهن أن تسمية الزوج باسمه، ووجوده، وقيامه بدور قصصى، تقنية تخالف القاعدة التي تستنها الخبرة القصصية لهذه الكاتبة. وقد يبدو ذلك صحيحا لأول وهلة، ولكن وجود هذا الرجل عبر التذكر، وليس مباشرة - بطبيعة الحال، إذ أن الحديث أو الرواية تأتي بضمير المتكلم المؤنث - يدفع بالرجل على الفور الى خلفية المشهد، ويغيب عنه الضوء الذي تحركه الراوية فقط، ولا يحركه الرجل، وحتى لو لاح أنه يقوم بالفعل، على نحو ايجابي ، فليس ذلك صحيحا إلا على مستوى رواية الحدث عن لسان الراوية، وليس عن طريق «الحدثية» المباشرة،. فما زال الرجل، في الواقع القصصى، إذن، غائبا. أو على الأقل، يقع في الظل كثيرا.

لعل مشكلة اختلاط الهوية قد لا تكون المشكلة الأولى في هذه القصة ولكنها مازالت مشكلة قائمة، ومشاراً إليها بوضوح: «أنا داخل المغارة (مغارة الذاكرة) أم خارجها؟ ومن هي هذه التي تروى لك كل هذا؟».

في قصة «شمس» تتخذ الكاتبة - الراوية لهجة تقترب من الحيادية، والإيجاز ، والحكي المتجرد عن الانفعال والتورط، على

نسق الحكى التقليدى الخفيف النغمة، بل المستخف بالأحداث. (وهى أحداث فاجعة) وتشير الكاتبة - الراوية، وقد أكدت ذاتها باعتبارها كاتبة، فتكلمت مرتين على الأقل عن «قصة سابقة لها، وهى تحدثنا مباشرة بضمير المتكلم المؤنث متجهة بالخطاب المباشر إلينا» حدثتكم.. أتمنى أن تكونوا..» وتلك مرة أخرى تقنية مجربة، وتكاد تكون مستهلكة، فهل هى هنا أيضا، مستخدمة لكى تهزم نفسها بنفسها، وتقلب المسألة على وجهها، فيستحيل الاستخفاف، والخفة، الى ناقلٍ للاستبشاع والتفجع؟ ويكون الفرار من الحدة المأساوية عن طريق انكارها أسلوبيا؟.

ثنائية الموضوع أو التيمة التى يقوم عليها بناء قصة «شمس» ثنائية تدعو للتأمل، فى سياق ما أسلفناه عن الحسية الأنثوية، فالثنائية هنا تقع بين عملية أو أكثر من عملية تعذيب تقع على مناضل (غير محدد الهوية) فى السجن، وعملية ولادة، والكاتبة هنا شديدة البراعة فى صفر عناصر هذه الثنائية بدقائقها الحسية الملموسة، بل أتصور أن براعتها تشطب بها، قرب النهاية، الى نوع من الفانتازيا، أو فانتازيا التشويه، عندما تزوج بين قوس الحديد الذى يستخدمه الطبيب فى تسهيل الولادة، وبين «ملقط الحديد (الذى) أخرجوا لسانى (به) - رأيت فوقه كل العناوين والأسماء».

علينا أن نستشف ، بوضوح، من كل تفصيلات الحساسية

الأنثوية التي تزخر بها قصص هذا الكتاب عامة، أن الكاتبة قد انفصلت تماما عن تقاليد الكتابة النسوية، أو تقاليد الكتابة عن النسوية، في مجمل الأدب العربي حتى سنوات قليلة ماضية وحتى الآن في قطاعات كبيرة منه، فليست المرأة هنا «شيئا» أو «موضوعا» مطروحا لشهوات رجولية أو لأحلام رجولية رومانتيكية على السواء، وليست في المقابل وثنا أو موضوعاً للمحذور، للطابو، للتقديس الذي يخفى - بالطبع - رعب نزعة التدنيس في وقت معا. بل الكاتبة تتناول معطيات جسدها (وروحها الكامن) باعتبارها خبرتها المعاشة، وخبرة جنسها اليومية، بما فيه مما قد يبدو شائها أو «قبيحا» أو «مبتذلا»، بل بما فيه مما يتناقض مع مسلمات شائعة عن نبل الأمومة وقداستها مثلا، حيث نرى الأمومة هنا عبئا ومسئولية وعلاقة ليست معطاة سلفا ولا جاهزة مسبقا، و«المرأة» هنا - كما تعيش حياتها وجسدها ومرضها وأشواقها وقلقها الخ - ليست ميثولوجية، ولا شاعرية، بل واقعة إنسانية معقدة ومتراكبة. شأنها شأن «الرجل» ببساطة. فإذا كانت ملامحها الاجتماعية والطبقية معروفة ومقررة فإن ذلك لا ينفي قدرا من التجريدية في المعالجة.

أما قصة «الموتات الأربعة» فهي مرة أخرى قصة تطمح الى الكثير، فلها مزية ذلك، وجزاؤه.

القصة مبنية على نص الصوفي العظيم ابن عربي عن ألوان

الميتات الأربع التي توردها الكاتبة في ختام قصتها. ولا يملك القارئ إلا أن يحس نوعا من قصدية التركيب المتدبر بين نصين متفارقين، نص القصة من ناحية ونص ابن عربي من ناحية أخرى. ولا مفر من ذلك، فما أبعد البون بين الخبرة الصوفية وبين خبرة هذه القصص. وليس نص ابن عربي هنا إلا ترصيعا بليغا، أو هامشا بعيدا عن المتن. ولم تحاول الكاتبة، بجدية، ولم يكن قصدها، قصصيا، في ظني، أن تصل الى أى اعتناق حقيقى لميتات ابن عربي الأربع، بل إن التجافى بين الخطاب القصصى، السيرىالى قليلا، المتأثر بتقاليد الفانتازيا القصصية أساسا، وبين الخطاب الصوفى، يصل الى حد التفارق والانفصام التام.

القصة، في حدودها، تنحو منحى سيرىاليا قليلا، وتقوم على انفصام بنوى بين أربع «ميتات» أو أربع حالات قصصية، يضرب العطب فيها جميعا بدرجات متفاوتة، وتشى جميعا بعطب قومى متغلغل شأن العطب الذاتى سواء بسواء.

ونتيجة للبناء القائم على الانفصام الذى يخدم رسالة القصة بلا شك وينقلها بقوة، فإن الكاتبة تتخلى هنا عن جهد الإيهام القصصى، وتسوق الشرائح الأربع دون أن تعنى كثيرا بربط الأواصر بينها. ولكن الكاتبة تعود الى نفسها والى همها الحق عندما تكتب، على لسان الراوية، الى بنيتها: «مأساتك التاريخية هي مأساتى ولن ترثى

منى سواها. ويحق لنا أن نفهم ذلك على أن ميراثها ليس فقط هو ميراث الانفصام والعطب القومى، بل هو أيضا ميراث تاريخى للمرأة التى توضع موضع القهر، والفصل، والتمييز فى داخل ذلك الميراث القومى نفسه الذى تتخلله وتغشوه فيه نفس الآفات.

أما القصة الأخيرة من قسم «أسود وأبيض» فهى حكاية عن مشاكل التعليم، والنشر، والإعلام، وعن القضايا النسائية أيضا، وهى حكاية هذه الهموم الاجتماعية والقومية والنسوية مرة أخرى بأسلوب القناع القصصى الشفيف الذى لا يكاد يقوم فى مواجهة التقرير المباشر وقرب التناول فى الطرح لهذه القضايا التى تلقى إلينا بمادتها الخام تقريبا نون تصنيع أو صوغ قصصى، إلا بما لا يكاد يبرر انتماء العمل الى الجنس أو النوع القصصى.

لست أزعم أن ثم مواصفات جاهزة أو مسبقة أو مقننة لهذا الجنس الدقيق المرهف المراوغ، جنس القصة القصيرة، ومهما تكاثرت التقنيات والتنظيرات فلست أرانى مقتنعا - كل الاقتناع - إلا بمقدرة الفنان القصاص على أن يبرر - بقانونه الخاص - انتماء عمله لهذا الجنس، حتى اذا سلمنا بأن ثم ضرورة لتبرير هذا الانتماء أو أن هناك ضرورة ما لذلك الانتماء نفسه.

قد لا تكون فى القصة أحداث بارزة أو كبيرة أو هامة على الإطلاق فلا ينتقص ذلك من «قصصيتها» أو من «أدبيتها»، اذا

نجحت الكتابة فى أن تجعل من الهواجس والمشاعر وخلجات الروح، مثلاً، بل من دقائق المشهد الخارجية الصامتة، أحداثاً لها كل ما للأحداث الخارجية من إفصاح ودرامية ووقع وتعقد. فلإحالة الى الواقع إمكانيات شتى، بل تكاد تكون غير محصورة مسبقاً. «والواقع» مفهوم شديد الغنى، شديد القلب، شديد التجدد، وقابل لأن يشتمل على كل شىء.

وباعتبارى قد مارست وعانيت هذه الكتابة القصصية، تمتعت وشقيت بها، أهتمنى وأرقتنى وأسعدتنى ومازالت تقض مضجعى، حرفياً، فلست أظن أن هذه الضرورة للتبرير أو للانتماء قائمة فعلاً إلا فى حدود التحليل النقدى وفى سبيل المعاونة والمشاركة فى التلقى. وليس ذلك على كل حال، بالقليل، ولكنه لا يدعو أحداً الى سطوة الأحكام القاضية. وفى هذه القصص بالذات ما يثير مثل هذا التساؤل وما يحفزنا - للمرة الألف - إلى أن نعيد طرح هذا التساؤل. أعنى أن الكاتبة ذات مزاج حدائى أساساً، وأنها بجرأة، وأحياناً بتهور، تخرج على مواضع القص التشيخوفى أو الموبسانى، وتأخذ بما شاعت من أطراف التقنيات الحديثة، وطرفاً، لكى تخدم قصدها الفنى. (وليس التهور هنا مداناً فنياً فى كل الأحوال بل هو عندى منشود وضرورى أحياناً).

فاذا عدنا الى أبجدية المعنى مرة أخرى فى تسمية هذا القسم

«أسود وأبيض» فهل نكون قد بعدنا عن الجادة جدا إذا تصورنا أن الثنائية هنا هي بين أسود الرجل وأبيض المرأة، أو بين أسود القهر والعطب وأبيض الاحتمال والمجاهدة، وهكذا مما يجرى في هذا المجرى؟.

أما قسم «أبيض وأخضر» فانه هو الأدخل، عميقاً، فيما أسميه بسياق الحسية الأنثوية، أو الحساسية النسوية، فهذه قصص مخطوطة بريشة امرأة تعرف تماماً عالم المرأة وتستطيع أن تبتعته بتفضيلاته المختارة بعناية والمنقولة برهافة وذكاء.

وهي هنا تبتدى في أحسن حالاتها كتابية: العبارات القصيرة الخاطفة، الجمل الرشيقة الدالة دون فضول، الرؤية المرهقة للدقائق المطلوبة والضرورية معا، وأخيرا تلك القيمة الصعبة التي أسلفت الإشارة إليها، قيمة «ضبط النغمة».

في قصة «هل أخبرها» ما يكاد يشفى على الكاريكاتير من تصوير الرجل كنموذج للخيانة والكذب والدون جوانية، والمرأة الزوجة الواثقة الطيبة كنموذج لفرط بيض النية ونصوع الصفحة، فكان الأجدر بهذه القصة أن تدخل في نطاق قسم «أبيض وأسود» ، أما في «رباعى» فسوف نجد «الثنائية» على أجلى نحو، الراوية ومحمود في الواقع وثنائى آخر فى شاشة التليفزيون، الثنائى الواقعى معا فى مشاكل الواقع والثنائى المتخايل على الشاشة يمر بأوهام التضليل

الرومانتيكى المقصود من الأجهزة الإعلامية للتعتيم على الواقع. وهكذا نجد يد السخرية الواضحة، بالإضافة الى ثنائية جدلية أخرى تنتمى الى عالم ذكريات الراوية حيث تم تمام الخيانة العاطفية - وربما القومية - ولقيت خيانة «حازم» جزاءها المرسوم.

القصص الخمس التى تندرج فى هذا القسم ما تزال تحيل الى الواقع القومى الفاجع، شأن كل قصص هذه الكاتبة بلا استثناء فيما يبدو، ولكن الإحالة هنا مرهقة وتكاد تكون خفية، تبدو كأنها هى عرضية وثانوية، ذلك مكر الفن الحميد. فإذا كانت مشكلة التباس الهوية، وثنائية البنية أو ازدواجية التيمة، ووحدة شخصية الراوية، ووجهة نظرها الأمومية النسوية مازالت هى المحاور الرئيسية فى هذا القسم الأخير شأنه فى ذلك شأن الأقسام الأخرى، فإن ثم ملمح لعله يندرج - أيضا - تحت تلك «الحسية النسوية» التى تتميز بها المرأة فى بلادنا، وهو ملمح ربما نرى بعض إرهاصاته فى القصص الأولى ولكنه هنا يتقدم الى مكانة بارزة وملفتة حقا: أعنى بذلك ما يمكن أن أسميه التسليم بالطقسسية السحرية، أو قبول الخرافة الشعبية، تسليما وقبولا قد يفترقان عن الايمان والاعتقاد، لكنهما يقتربان جدا من الامتثال بل الانخراط.

سوف نجد أن الطقسسية السحرية التى تلوذ بها الراوية، عن اختيار أو عن انسياق سواء، انما تهدف فى النهاية الى عودة الرجل

الغائب، فكأن الكاتبة، بدورها هذه المرة، تمارس ذلك الطقس لكى تستعيد به ذلك الغائب أبدا - الرجل - الى عالم كتابتها، ولا عودة ممكنة حتى الآن بحكم العلاقات المتحركة فى بنية الخبرة القصصية نفسها، وكأن الرجل الطيب الوحيد فى ذلك العالم هو الرجل الميت أو الرجل المفقود، ذلك بعض ما أعنى عندما أشير الى الأيديولوجية النسوية الكامنة وغير المعترف بها صراحة وأن كانت مضمرة بل قوية الاضمار فى هذه الخبرة القصصية كلها: إدانة كاملة للرجل، وتمجيد كامل للطفل أو الطفولة، وبينها تحيا هذه الراوية حياة الهوية الملتبسة، التى يتخللها عطب أساسى ما، مأساوى، ومؤسٍ معا، المرأة وحدها هى الكيان أو الكينونة أو الحضور الحق بما فيه من جيشان التناقضات وتجادلها.

إن العلاقة بين الطقسية النسوية وبين الطقسية السحرية قد تكون وثيقة ولكنهما فى نهاية الأمر مختلفان. أعنى بالطقسية النسوية ما يتبدى على طول هذه القصص، فى الكتاب كله، من احتفاء بما هو للمرأة على وجه التخصص: روتين الماكياج وأدواته ووسائله، الملابس النسوية وما يتصل بها، الحمل والولادة، والرضاعة والعناية بالطفل وبعض نواحي المضاجعة والإيروطيقية الأنثوية، مثلا، لكل ذلك طقوسه وشعائره التى تعرفها المرأة ولا يكاد الرجل أن يلم بها إلا من الخارج أو عن طريق الخيال أو الإبدال أو التقمص.

فإذا كانت تلك الطقسية لها مثل هذه السطوة فى الخبرة القصصية هنا فليس بمستغرب أن يكون لطقسية الخرافة الشعبية حضور بارز فى هذه الخبرة، وهو بالطبع حضور لا يمكن فصله عن حس المرارة القومية والخذلان وما يقارب اليأس على صعيد الطموحات القومية، بل لا يمكن فصله أيضا - ومن هنا براعة حدس الكاتبة - عن ذلك الحس بالعطب والمرض والفساد الجسماني - ومن ثم الروحي - الذى يشيع فى تلك القصص بل يكون مقوما بنائيا رئيسيا فيها.

لكن تلك الطقسية كلها ليست شعائر مقفلة على ذاتها، ونهائية، انه لما يضىء هذه القصص، بالضبط، امكانية تفتح الدلالات وخاصة فى نهايات القصص، فإذا أعاد القارئ النظر فى خواتيم هذه القصص لوجد ، بسهولة، أنها ليست مختومة حقا، ولا مقضيا عليها بالنهايات المحكمة والمحكومة، بل هى نهايات كأنها الفواتح والبدائيات من جديد، معلقة، ومن ثم فليست مسدودة أمام الأمل، مهما كان بصيصه بعيدا.

توهّمات خيرى عبد الجواد

رؤى فيما وراء الواقع

مستلهمة من التراث الشعبى

يواصل خيرى عبد الجواد مغامرته فى فن القص الحداثى، مقتفيا آثار الموروث الشعبى فى الحكى، ويثير «كتاب التوهّمات»^(١) هنا مسائل تتصل أوثق صلة بما أثّره كتابه الأول «حكايات الديب رماح»، ولعل أولى هذه المسائل هى علاقة النصوص القصصية المعاصرة والحداثيّة بالحكاية أو الحدوتة أو السيرة الشعبية، وربما، على الأصح، بشكل معين من هذا التراث وصل إلينا الآن عن طريق كتب السيرة الشعبية من نوع سيرة الظاهر بيبرس، أو سيف بن ذى يزن أو التغريبة الهلالية أو غيرها.

ومما له أهمية فى هذا المجال أن هذه السير والحكايات متوارثة شفاهيا عن طريق الرواة أو شعراء الرّياضة الذين لم نعاصرهم بل تقطرت حكاياتهم ومأثوراتهم إلينا بعد أن عرفنا النسخ أولا ثم الطباعة.

وإذا تناولنا بسرعة هذه السير الشعبية - شأن معظم الفولكلور - فلا مفر من أن نلاحظ على الفور أن حيوية وحرارة ومباشرة الاتصال بين الراوى الشفاهى وبين جمهوره المحدود المعين

الملامس - اذا صح هذا التعبير - قد افتقدت الآن، وان مجرد طبع هذه الروايات الشفاهية قد أصابها - بالضرورة - بنوع من التجميد، والقولية، والثبات.

أصبحت الفجوة قائمة ولا عبور لها بين «الراوى» الذى أصبح الآن مطبوعا على صفحات الكتاب - أيا كان نوع الكتاب - وبين جمهوره الذى أصبح الآن قارئاً وحيداً تمر صلته بهذا «الراوى» - الكتاب» عبر عملية بصرية أولاً ، ذهنية وشعورية بعد ذلك أو مع ذلك، مما يدخل تغييرات جوهرية، فى تقديرى، على عملية الخلق الابداعى، وعلى عملية التلقى أيضاً، ولا فصل ممكنا بينهما على أى حال.

هل افتقاد الصلة المباشرة الحميمة بين الراوى الشفاهى وحلقته الملامسة له، يسقط مشروعية أو أحقية اتخاذ فن القصص المعاصر هذا الشكل، مع التسليم بأن التواصل هنا مع تقاليد الموروث الشعبى يتم عبر درجتين على الأقل: درجة استدعاء حضور الراوى الذى لا مفر من التلميط والتثبيت فيه، عن طريق الكتاب أو عن طريق الكتابة، ثم الدرجة الأصلية لوجود هذا الراوى مباشرة ، بكل ما فى وجوده الأصلى من عفوية - مهما كانت محكومة - وحرارة وطواعية لمقتضيات اللحظة وتقلبات التلقى؟

هذا الكتاب اذن سعى للإجابة على هذا السؤال.

وتقديرى أن الكتاب يجيب - بجدارة ومهما كانت ملاحظتنا عليه

- على هذا السؤال، بالإيجاب.

نعم. أحقية فن القص الحداثى فى هذا التراث - كما يبرهن هذا الكتاب، وغيره بلا شك - واردة ، بل هى شائقة ومثيرة للمتعة والاهتمام.

لعل المسألة الثانية التى يثيرها هذا الكتاب - أو هذه الرواية - تتعلق به وحده، أى لا تنبع من المسألة العامة الأولى: علاقة القصة الحداثية بالتراث الشعبى، وأعنى بها ما يمكن أن نسميه التيمة الأساسية فى هذه الرواية: تيمة الموت، والتيمة المتصلة بها اتصالاً عضوياً: تيمة الأم أساساً، ثم المرأة المحبوبة - هى أيضاً تقريفة على الأم المحرمة المحظورة ، مرة أخرى - والموت الذى يضرب هذه القامة أو هذا النموذج الرئيسى "Archtype" ويغيبه، ومؤدى ذلك أن الموت هنا تحريم نهائى لا رجعة فيه، وحظر يكمل اغلاق حرمانية الطابو. وبمعنى آخر فإن الموت هنا يحل العضلة الأوديبية الشهيرة على نحو آخر، بخلاف الحل التقليدى الفرويدى الذى يتمثل فى قتل الأب وحياسة الأم. هذا حل وصلت إليه الماثورات الشعبية المصرية، حل فاجع ومأساوى لكنه نهائى. وليس العقاب هنا هو أن يسمل أوديب عينيه جزاء وفاقاً لإثمه العظيم وحبه المحظور، بل أن يحل الموت فيعاقب أوديب، الذى نجد اسمه الآن وهنا «جيمال» عبر عبد الجواد، عقاباً صارماً لكنه يخلو من التشوه والفساد الذى نجده

فى الأسطورة اليونانية الغربية.

هل أجد فى هذه الرواية - وربما فى كل المأثور الشعبى - بصيرة بهذا الموقف الأوديبى وبالحل الذى اهتدت إليه العبقرية الشعبية المصرية؟ واهتدى إليه هذا الكاتب الشاب عبر هواه المشبوب بالمأثورات الشعبية المصرية؟

على أن ما يلفت نظرى، كذلك، أن اتخاذ تشكيل الحكى الشعبى فى فن القص الحدائى يؤدى فى تقديرى الى نتيجة قد تبدو مفاجئة. إن الموضوعة الأساسية هنا هى الموت، فقدان أمينة الأم الحبيبة أولاً، وفقدان الحبيبة المحرمة توحة فى حكاية سعيد فرجانى، وتونه الجميلة فى حكاية عزيز، ولو أن القص جرى على مألوفه عن طريق السارد العالم بكل شىء، أو السارد المشارك الذى يبوح بما خبره بنفسه ورآه بعينه، لما سلم القص من نغمة عاطفية أو نغمة شجن، أى من التورط فى الانفعال بإزاء هذا الفقدان الفاجع بطبيعته.

لكن اتخاذ صيغ الراوى الشعبى، وتأطير القص بقوالبه المعروفة: يا سادة يا كرام، صلوا على النبى نبي عربى لم بعد نوره نور.. أو نبداً بالقول - أنا وأنتم نصلى على طه الرسول، أو حكاية غريبة وأمور مطربة عجيبة، فانتبهوا.. أو فاسمعوا.. وهكذا، هذا كله يؤدى مرة أخرى الى وضع درجة أخرى من التغريب. ليس هنا التوحد

المفترض بين السارد وموضوعه من ناحية، وبينه والمتلقى من ناحية أخرى، وهو المصطلح الذى يجرى عليه فن القص كما نعرفه استلهاما للشكل الغربى، بل هنا دائما فجوة بين الراوى والسادة السامعين الكرام - أى القارئ هنا والآن.. مما يوقع السرد كله فى بعد آخر، غير عاطفى وغير انفعالى وغير مستسر ولا يهدف الى ادراج القارئ فى حبائله الخفية دون أن ينتبه، هنا على العكس نوع من النظر الى السرد من الخارج، والاعتبار به، والاتعاظ بحكمته والاندھاش لغرائبيته، وهو من شيم الحكى الشعبى ولكن القص الحداثى يتجاوز ذلك - مدركا أو غير مدرك لهذا التجاوز، على المسواء - ويخطو خطوة أبعد اذ يتخذ صيغة القوالب التراثية الشفاهية يتحصن بها ضد الوقوع فى قوالب السرد المألوف الواقعى.

ذلك أن تحت هذه «القوالب» المأخوذة من التراث هناك على الأقل تياران يهضبان بتدفق منعش: أولا هناك حيوية مكبوتة مستفيدة من انجازات فن القصة الحداثية، هناك دفقات من الروع، واستخلاص تقنيات الوصف المتمهل الدقيق لتفصيلات موحية - هذه لم يعرفها الحكى الشعبى الذى ينزع أساسا الى التعميم واستخلاص الحكمة الى حد التجريد أحيانا دون أن يقف على الجزئيات الدالة كما يقف القصص الحديث.

وهناك ثانياً ابتعاث الخرائبي والأسطوري، ليس فقط في هيئته البريئة الخام الأولى التي يعرفها الحكى الشعبى للدهاش والاستعبار، المفروض فى الحكى الشعبى أن يقبل الخارق العجيب على أنه واقع فعلا، حادث فعلا على المستوى الأول المباشر، لا مساءلة فيه، هو مجاور لليومى العادى.

أما هنا - وفى القص الحداثى - فإن الخارق يكتسى دائما دلالة أخرى، ذلك أن الحساسية الحديثة كلها تتضمن ادراكا ثقافيا بأن هناك اليومى المألوف الواقعى، وان هناك الأسطوري أو الخرافى أو ما وراء الواقعى، لا يجاور الواقعى ولا يحاذيه ولا يساويه كما كان فى الماضى، بل يجاوزه ويدل عليه أى يحمله دلالة ما، معنى ما، ويضفى على الواقع نفسه بعدا آخر.

ومن هنا فإن استخدام قوالب أو لغة الحكى الشعبى ليس مجرد استعارة أو اقحام أو ترصيع أو زخرف أجنبى معجب ومطرب: أتصور أننا قد وجدنا له وظيفتين على الأقل الأولى هى الوظيفة التى تقارب ولكن لا تطابق التفریب البريختى الشهير، بازاء تيمة أو موضوعة هى بطبيعتها أدعى الى التورط العاطفى أو حتى الطرطشة العاطفية: تيمة موت وفقدان الأم الحبيبة، أو الحبيبة الأمومية، دون أن يفقد القص مع ذلك حرارة المواجهة بل والتأسى.

والوظيفة الثانية هى اضعاف دلالة ما وراء الواقعى على الحدث

اليومى الجارى مجرى المؤلف والمعتاد، بحيث تفضى لغة الحكى
الشعبى الى رؤى - وتوهمات - تجاوز الواقع وتؤوله.
«وكل من له نبى يصلى عليه».

انظر السماحة والتفتح فى المأثور الشعبى فى هذه العبارة
القالبية وغيرها مبنوثة بحذق واستبصار على طول الرواية وعرضها،
ولكن المهم هنا هو ما قد أسميه - ربما - تداخل اللغات وتداخل
السياقات.

ليست المسألة هنا مجرد تناص بل هو أكثر، فى تقديرى، هو
نوع من التداغم بين مختلف اللغات والسياقات، موفق فى معظمه،
وربما شابه خلل أو عطب فى بعض الأحيان.

ومن الممكن أن نتبين أولا اللغات التالية فى هذه الرواية:

- ١ - لغة الحكى الشفاهى الشعبى على نحو ما أسفلت.
- ٢ - لغة حكى المأثور الشعبى المكتوب، على نحو ما يذكرنا
النص بألف ليلة وليلة وسير أبوزيد الهلالى وغيرها.
- ٣ - لغة مسئلة من القرآن الكريم، وإيراد آيات منه بالنص.
- ٤ - عبارة أو أكثر من النصوص المسيحية المكرسة.
- ٥ - لغة أهزوجة الأطفال الشعبية.
- ٦ - لغة الموال أو الغناء الشعبى أو الدور.
- ٧ - لغة العديد وترانيم الجنان.

٨ - وأخيرا لغة القص المعاصر.

ليس من الصعب أن نتبين بعض هذه اللغات فى أساليب القص المعاصر، لكن اللافت للنظر فى «كتاب التوهّمات» هو تداخل هذه اللغات - فى الآن عينه ودون انفصال - وتداخل السياقات أو الطاقات التى تحملها هذه اللغات، معا.

ويتكون نسيج الكتاب بل يقوم تشكيله أساسا على هذا التداخل - التناغم - التداغم.

أورد هنا بعض الأمثلة على هذا النسق، ومنذ استفتاح الكتاب نجد أن السارد الذى توهم أنه منشئ رباة يبتعث الموتى أحياء يتحلقون حوله كما يحيط السواد بالبياض، أو النيل بالبلاد ويقول «بعد مدحى فى جمال محمد اصغوا لكلامى عن وجوه أخيار، ثم أخذت وقد أصابنى الوجد أقص قصة موتائى وهم كثر.. وكما ذكرت اسما من الأسماء انتفضت الأرض وانشقت عنه حيا يسعى، فسبحان محيى العظام وهى رميم..» فى هذا السياق الغرائبى يذكر لنا هذا السارد أنه ذكر أصحاب الطفولة ومنهم «سعيد فرجانى الذى مات كافرا بانتحاره .. ولمحت فى العيون أسبى ورجاء ولسان حالهم يقول لى: لا تتوقف أرجوك، استمر فى غنائك كى نحيا»^(٢).. الى آخره.

فهنا لغتان وسياقان: الشعبى والمعاصر، الغرائبى واليومى.

وهو ما ينطبق، بقوة، على عبارة من نوع: «ومالى لا أبسط حكاياتى كل البسط، بل أدعها مغلولة بالايجاز»^(٣). هنا ذلك العكوف من النص على نفسه والاهتمام الحداثى من النص بالنص نفسه، أنه لا يدع الحكاية تجرى على سنتها كما فى المأثور الشعبى، وهو أيضا لا يقتصر على الصيغة العصرية فى القصص، بل هو يهتم بوصف منهجه فى القص ويقولنا منذ البداية: منهج لا يقوم على الإسهاب ولا على الاقتضاب.

ومن قبيل «تداخل اللغات - السياقات» ما يكون هيكل الرواية كله من تداخل بين سياق الرؤيا والحلم والفانتازيا والسيرة على الربابة من ناحية وسياق الحياة اليومية الذى نجد فيه حكيم المصحة والعربة الواقفة أمام البيت والشغل فى المعمار وتربية الكتاكيت وحب بنت الجيران وهكذا.

تأتى أهزوجة الأطفال فى هذه السياقات، بلا اقتحام «قلت: نامى يا أمى فى هدوء فقد وصلنا لحضرة الحكيم: واحد اتنين سرجى مرجى انت حيكم ولا تمرجى، أنا حكيم الصحية، العيانة اديها حقنة والمسكينة اديها لقمة بدى أزورك يا نبى ياللى بلادك بعيدة فيها أحمد وحميدة، حميدة ولدت ولد، سمته عبد الصمد، مشته ع المشاية، خطفت راسه الحداية، حد يابد ياراس القرد انت ولد ولا بنت».

تعمدت أن أورد هذا النص كاملاً لكي أشير إلى مسألة تشتت التشكيلات الحداثية في القص، ظاهرياً، وأنها ليست استعارات من أحداث الغرب كما يقال، وهامى ذى النصوص الشعبية مثل هذا النص وغيره كثير تشي ببرهان قاطع على أن هذه التشكيلات هي من صميم حساسيتنا ومن قلب تراثنا.

انظر كذلك استلهام النص لآى من القرآن الكريم والحديث الشريف، في سياق مغاير سواء كان معاصراً أو ماثوراً:

«لكن أمى عاندتنى، هى التى لم تقل لى أف من قبل ولا نهرتنى، وصاحبتنى فى الدنيا معروفًا. كان صوتها يسمع على مسيرة يوم، ودخلت مرحلة السكون الموحش... ووقف أحباب أمى لوداعها فى الشارع الذى عاشت فيه من السنين ثلاثين مما تعدون وخرجت منه بيضاء من غير سوء»^(٤). وبعد ذلك بقليل: «أمى الآن هادئة تماماً، لا تنطق عن الهوى بعض التقلصات الخفيفة على الشفة السفلى.. ابتسامتها ناضرة، إلى ربها ناظرة، حين بلغت أمى التراقي وقيل من راق، وظننت أنه الفراق، والتفت الساق بالساق قالت اليوم إلى ربى المساق، ثم قالت أولى لى فأولى، ثم أولى لى فأولى، أن أصدق وأزكى.. وقالت هذا جلبابى تصدقوا به على روحى...» وهكذا^(٥).

وفى صفحة (٩٤) نجد تداخلاً بين نص مشهور لعلى محمود طه غناه محمد عبد الوهاب مع تداخل طفيف: «قلت والنشوة تسرى فى

لسانى» ثم يأتى شعر تقليدى وموال تقليدى وعبارات قالبية من التراث المحكى.

ثم انظر تداخل العامية والفصحى أو المفصحة ودخول لغة الحواديث وسياقها فى لغة الحياة اليومية المعاصرة وسياقها، بعد ذلك بصفحة واحدة : «المكان: بيتنا الحجرتين وعفشة مياه وصالة، والأحوال حال من ينتظرون عشاء تأخر كثيرا. واحك لنا يا أم - أحكى لكم يا نين عين امكم، ولما قابلها وكان الشرر يطق من عينيها والأفأى تلعب على شفتيها قال لها السلام عليك أمنا الغولة، فلما قرأ عليها السلام نظرت اليه فى حسرة ونطقت بعد أن ذرفت عبر: لولا سلامك سبق كلامك لأكلت لحمك قبل عظامك، ثم انها أرضعته من لبنها شربت من بزى اليمين صرت كوالدى أمين، شربت من بزى الشمال صرت كما ولدى هلال» ثم يأتى بعد ذلك مباشرة عنوان فرعى - تقطيع نصى «كوم الضبع - ٣٠ كم » تتلوه بقية الحكاية «خرجت من كوم الضبع وانا بنت بنوت وكان صدرى لم يطلع بعد، فى بولاق الدكرور خدمت على ثمانية أطفال وأب، وصرت أعامل كما تعامل امرأة أب، ذقت من المرار مقدارين حتى جئتم الى...» وهكذا.

هل هناك تشقت أو فاصل بين حكاية أمنا الغولة التى تبنت رجلها وأرضعته من «بزها اليمين وبزها الشمال» وبين الفتاة التى لم يطلع لها صدر بعد ومع ذلك كانت أما لأبنائها وأبناء امرأة زوجها الأولى؟

أليس هناك هذا التساوق الذي أشرت إليه في أول هذا الحديث بين «أمننا الغولة» الأسطورية التي تتردد أصدائها في كل الحكايات الشعبية وفي المعتقدات الدينية البدائية والمتطورة أيضا، هذه القامة الكبرى، النموذج الرئيسى، وبين أمينة الأم المحبوبة التي تحظر على الابن المحب حظرا نهائيا بمجرد واقعة موتها؟

وتداخل أو تناغم السياقات اللغات يأتى بعد ذلك باستمرار، بل هو النغمة الرئيسية فى الرواية: فى سياق مشهد القيامة يأتى ذكر احضار شهادة الموت الخضراء ثم رؤيا الشيخ الضبعى الفانتازية ولغة التعديد وترانيم الجنازة: ياما القبر يقولك ياختى. يا مرحبا الى جيتى.. وحياة شبابك لا دوك وابليكى هو الحكيم قال ايه.. حكيم الندامة ياختى .. هو الحكيم قال ايه عطانى دوا ياختى ماجيتشى عليه.. ياداييم هو الدايم.. لا دايم غير الله.. جرت الخشبة تكاد تطير، بل طارت فجرت الناس وراءها ورأى البعض الشيخ عبد الله الضبعى يتقدم الجنازة فتهللوا وكبروا وتعجبوا من ذلك. أمسك عبد الصبور ماسح الأحذية بيد الرجال وكونوا حلقة كبيرة أمام النعش، أخذوا يسرون بظهورهم للأمام يتمايلون ويقرأون: وجزاهم بما صبروا جنة وحريرا متكئين فيها على الأرائك لا يرون فيها شمساً ولا زمهريرا...» اقتربوا من جامع جدى الكبير، الطريق مسدود بالناس والعربات. ويطاف عليهم بأنية من فضة وأكواب كانت قواريرا يا

خرابى يا عين امك ياختى قواريرا من فضبة قدروها تقديرا أخذنا
نخلع أحذيتنا وتتسابق فى دخول الجامع».. الى آخره الى آخره(٦) .
وانظر دخول اللغة المسيحية فى سياق مغاير ومتآزر معا، فى
صفحة (٢٧) من الرواية: «قال الأسطى خليل: لا تذكر علينا ذنوب
الأولين، لتقدمنا مراحمك سريعا لأننا قد تذللنا جدا، أعنا يا الله
خلاصنا من أجل مجد اسمك ونجنا واغفر خطايانا من أجل اسمك
فبأى آلاء ربكما تكذبان مرحبا بالزائرين - الباجور - محافظة
المنوفية، تهادت العربية لحظة اجتياز كشك المرور.. فخرج شرطى
يحمل كشافا فى يده نظر الينا وأشار أن سيروا بالسلام فرفع
بشفتيه: يحيى العظام وهى رميم قلت: أنى يحيى الله أمى بعد موتها،
لكنى تأسفت فى قلبى، فاذا انشقت السماء فكانت وردة كالدهان..
قال أخى..» الى آخره الى آخره(٧) .

تتداخل لغة رؤيا الملاك والشاشة السينمائية أيضا(٨) كما تدخل
لغة الدور أو الموال عندما اقترب عبد الجواد فى غمار تغريبته من
المزلقان، ووقف عند الناصية التى تأتى منها العربات: «ارتكن على
سور، وردد دورا كان يحفظه: كفاية يا زمان بزيادة معادية خلتنى
حيران مع دا وديه كمثل غرقان مش طایل معدية..»(٩).

ليس «التوهمى، بداهة، كالوهم.

التوهم فعل ارادى يهدف الى تخطى الواقع، بفعل قصدى، الى مملكة الوهم والفانتازيا. لكن هذه الرواية التى تقوم على التداخل والتمازج والاندماج يفضى فيها «فعل التوهم» الى رؤى «الأوهام»، أى يتطور قصد التوهم، إراديا، الى ابتعاث الوهم كأنما على غير ارادة، وتؤدى «إرادة» الخروج من أسار الواقع الى الدخول فى واقع أرحب وأدل.

إن الواقع اليومى الاجتماعى له حضور قوى هنا ، واقع الكد والضنك والعمل الكادح ومجالدة القهر الاجتماعى: قهر السلطة التقليدية فى مؤسسة الزواج اذ تتزوج الأم وهى طفلة بعد برجل لا تحبه، يكبرها بسنوات عدة (ص ١٤) وله من امرأة أخرى ثمانية أطفال، و«مرار» هذه الأم الزوجة فى «بيت من حجرتين وعفشة مياه وصالة» وقد تأخر العشاء كثيرا، وكفاح عبد الجواد، الأب فى شغل المعمار، تقلبات الحياة اليومية وتصاريقها، كل ذلك هو الأرضية الراسخة التى تقوم عليها أبنية روائية تدخل أجواء الفانتازيا المستلهمة دائما من التراث الشعبى - وعلى الأخص من التراث المتعلق بطقوس الموت ومشاهد القبر وحساب الملكين وتفسير اسم عزرائيل.

ومن هذه «التوهمات - الأوهام» معا يمكن أن نتبين:

١ - رؤيا السبع حمامات والجمال والبركة السوداء والتمساح،

فهذه مفردات رؤيا. الأم التي ترهص بموتها، مسئلة من مأثرة
تفسيرات الأحلام ومن حكايات ألف ليلة وليلة معا: «الحمامة الواحدة
من بين السبع حمامات خضراء تنزل وحدها وتشير الى بيتى فى
مساء وصباح، ورأيت جمل المنايا نخ قدام بابنا، أخذنى على ظهره
المشوم وراح(١٠)» الى آخر هذه الفانتازيا - الرؤيا.

٢ - رؤيا مولانا الضبى راكبا البراق، وعباعته منسوجة من ماء
البحر(١١)، حول جنود لا ترى، يسقى أولاد أمينة شربة لا يظمان
بعدها أبدا، ويهون عليهم الفراق.

٣ - رؤيا المرأة ذات الثدي الواحد والعين فى منتصف الرأس
تملأ البلاص طلعت للأم أمينة ونادتها تعالى يا أمينة لحضن أمك -
وكانت تشبهها ونادتها أن ضعى البلاص على راسى يا ضناى.

هذه مرة أخرى صورة الأم الغولة المنداهة - الإلهة كالى
الغضوب الملتهممة فى التراث الهندى - الأم المغوية الداعية الى
الوقوع فى التهلكة، تختفى بمجرد أن تهرب منها الفريسة الضحية
موضع الاغراء.

٤ - تاتى بعد ذلك مباشرة رؤيا الشيخ الضبى الذى تحول الى
ريح دخلت أول ما دخلت الى صدرها الصغير فتكور وانتفض لها
ثديان.. واحمر وجهها الأبيض الشارب حليب الشمس واخضرت
عيناها بلون البرسيم... وصار يمشى فى بدنها فيرسمه رسما يسر

الناظرين.. ثم زجع الى النهر كما جاء منه.. وضمها في عباة الماء.. وأمدها بألف من أتباعه ازبوادوا مائتين زقوها وهم يحملونها حتى باب المستقر (١٢).

مولانا الضبعى هو مبدأ الذكورة والاختصاص وهو الذى يصحب الأم أمينة فى كل مراحل ميلادها ونضجها وموتها، وكأنه روح قدس يرفرف على الرواية وعلى الأم، بل هو موضوع غرامها اذ قالت: «والليل لا أنام الليل وسببه غرامك يا سيد كوم الضبع» (ص ٥٥). بل يرفرف مولانا الضبعى ويكاد يلهم كل عمل خيرى عبد الجواد الروائى، فقد جاء أولا فى «حكايات الديب رماح» وهو يظل يسرى فى كل الجسد الروائى لهذا الكاتب.

٥ - رؤيا الجدة خضرة اذ يحضر لها زوجها الميت - ياكلان سويا ويشربان معا وكان يجيئها كل ليلة بعد أن تنام الخلق، ويظل معها حتى أذان الفجر، وماتت فقط حينما ذهبت الى التراب وجلست فى انتظار عفيفى فلم يطلع لها (١٣).

وكان عفيفى صورة أخرى من مولانا الضبعى، أو كأنه روح الـ «كا» المصرية القديمة التى هى قرين للحى ومتحدة بالميت.

٦ - مشهد تجهيز الأم، ورؤيا المغسلة اذ تسمع ترتيل القرآن من غير مقرئ داخل الغرفة وترى يد الأم الميتة تمتد لتستر العورة، ثم ترى أولئك الذين يرتدون بياضا فى بياض فتكلمهم بلسان عربى

فصيح ويجهزونها بينما رائحة المسك والعنبر تتصوع^(١٤) .

٧ - ثم حكاية الملحد الشيخ عطا الله جاد الرب اذ دخل القبر ليجهز اللحد فوجده جاهزا نظيفا ومندى بالمسك والزعفران وفي داخل القبر أصوات تقرأ: تبارك الذي بيده الملك وهو على كل شيء قدير، وترتفع جثة الأم بعد ذلك وتطير وتستقر في لحدها، وتعديل الجثة نفسها وحدها ناحية القبلة، وروح بيته يرمح كما يرمح فحل الجمل بعد أن كان لا يقدر على السير وحده خطوة واحدة ومن يومها لم يدخل المريض جسد الشيخ عطا الله جاد الرب^(١٥) . وهو تنويع على حكاية ماثورة تتردد كثيراً في سير الأولياء وأهل الله والصالحين.

٨ - وهناك توهم مشهد القبر وحساب الملكين والثعبان كأنه الفيل العظيم.

٩ - وأخيراً نجد فانتازيا العمال - وهو اللسان في الموروث الشعبي - اذ يقال إن الميت يفنى إلا لسانه الذي يتيبس ويصبح مدبباً كسفن الأبرة اذا لمسه إنسان يموت في الحال. «صلوا على من يشفع فيكم» حفار القبور الذي يرى موته بعينه - كما رآه أكثر من واحد من شخوص الرواية - وهي تنويع على القوة غير المنظورة التي تدفع الرجل الى موته دون أن يملك لها رداً^(١٦) .

هذه إذن تسعة توهمات استطعت أن أثبينها في الكتاب وهناك

غيرها، مأخوذة كلها أو مستلهمة أو مستمدة من الموروث الشعبي،
ومطوعة للمقصد الروائي في الكتاب، لتثري وتكثف موضوع موت
الأم: البؤرة الفنية للعمل.

من التقنيات التي يستخدمها النص ما يمكن أن أراه باعتباره
تقنية استكمال هي في الوقت نفسه تقنية استبدال.

ومؤدى هذا الكلام ببساطة أن الحدث ليس نهائيا محددًا مغلقًا
تام الحدث، بل هو من متبدل ويحاجة مستمرة للاستكمال - أى
أنه أكثر غنى وأكبر قابلية للتعدد والتأويل من الحدث الروائي
المألوف الذي يأتينا خبره على وجه اليقين.

وأوضح نموذج لذلك هو خبر موت أمينة الذي يأتى بصيغ تحتاج
كل مرة الى مزيد من الاستكمال - وربما بصيغ فيها اختلاف كل
صيغة عن سابقتها وعن لاحقتها. وهو ما يمكن أن نراه على نحو
جلى فى نهايات المقاطع الأولى ويمكن أن نراجع فى هذا الصدد
نهاية الخبر الأول، والثانى والثالث على سبيل المثال، حيث تموت
الأم، أو توشك على الموت، فى كل مقطع، ولكن الحدث يصاغ مرة
أخرى، على هيئة مختلفة كل مرة.

فى أول مرة: «قالت: لا أطلب من ربي الا ثلاث (هكذا): يوم وداع
ويوم نزاع ويوم اقبال ربا اسمه الكريم. لكنها لم تقم . فأيقنت انها

تأهبت للرحيل الطويل»(١٧) .

فى نهاية الخبر الثانى: «أمى أخفت وجهها فى اللحاف، وقامت .
نزل خالى من جنب أمى، جلس على حصير الأرض وقال خلاص، ثم
وقف وضرب كفا بكف وقال خلاص، ثم جلس وقال: خلاص ياختى.
العوض على الله وبدأ يلطم خديه»(١٨) .

أما الخبر الثالث الذى كان قد بدأ برؤية أمينة الطفلة ترمح فى
غيطان البرسيم وتطلع لنا المرأة ذات الثدى الواحد، فانه ينتهى بأنه
حين اقتربنا من الترب نادينا: السلام عليكم آل دار الحق، فردوا
بأحسن منها، ثم وضعنا الخشبة برفق أمام المقبرة الفتوحة، وبدأنا
فى دفن أمى»(١٩) .

وفى الصياغة الرابعة التى ينتهى بها خبر «سيدنا الملاك»:
«ونظرنا الى أمنا التى كانت ترنو الى سقف حجرتنا المسلح وقد
بانت عليه تصويرة: روحها ترفرف فى يد سيدنا الملاك»(٢٠) .

فها نحن قد عدنا الى سقف البيت المسلح، فى صيغة استبدالية
وليست فقط استكمالية ، وقبل أن تذهب الأم الى المقابر، يدور بينها
وبين سيدنا الملاك لقاء، وهناك صور تتعالى، صور الأم فى شبابها
وجمالها ونضارتها - صورة أم معشوقة - وبدايات الجوع والضئك
والمعاناة والجلاد والكبرياء ثم المرض ويأتى الموت على صيغة
أخرى مغيرة للصياغات السابقة:

«وهو حديث عجب يكتب بماء الذهب ، فاسمعه من فم رواة الحقيقين، صلوا على الحبيب». وفي نهاية هذا الحديث «من يحكى للرمال»، «رقصت أُمى رقصة الأوزة التى حكّت عنها، وقالت عجبا كيف ترقص وهى ذبيحة - ثم - رأينا والشهادة لله العفاريث تنط من أجساد الخلق قلنا هى العفاريث اذن سبب مرض أُمى، وقلنا لابد أن تكون قد شفيت الآن فأخذناها الى البيت على أنغام الزغاريد، ولكن أُمى حالما وصلت صعدت الى السرير ومدت يدها وماتت (٢١) .

فهذه اذن صيغة استبدالية أخرى، أو رواية أخرى للحدث نفسه، أو لحدث آخر يحمل نفس طاقة الحدث الذى جاء قبل ذلك على عدة هيئات.

وبهذه الصيغة الخامسة تدخل على الرواية ما يمكن أن نسميه التيمات المساعدة فى تيمة الموت الأساسية: قصة الولد جلجل الذى جاءها يستغفرها وهى على فراش المرض الأخير، فنظرت اليه نظرة موت وقالت: من لا يبكى على وأنا حية، وقت الممات يوفر دموعه، وقصة المغسلة والملحد - وقصص حفار القبور والتباع الذى شاهد جنازته بنفسه والمنتحر حباً وادعاءً، وقصة رحيل عبد الجواد بعد غريبة طويلة وسائر سلسلة قصص الموت التى تشكل نغمات ثانوية تدعم وتساند النغمة الرئيسية السائدة.

من التقنيات أو الهموم الواضحة التي تكون خلفية راسخة للرواية هم المكان. خيرى عبد الجواد ، شأنه في ذلك شأن القصاصين الجدد الحداثيين، لا يتخذ الموقع الجغرافى مجرد مسرح «خارجى» إن صح التعبير، تدور عليه الحكاية، كما كان يحدث فى القصة التقليدية.

المكان هنا كوم الضبيع أو بولاق الدكرور - وهما قطبا الحركة الروائية كلها - ليس هناك ، باعتباره فقط موقعا أو ساحة للعمل الروائى، بل أكثر. المكان يقوم بدور فعال وإيجابى. المكان ممثل هو نفسه، ليس ساحة التمثيل السلبية، وليس الديكور. المكان أيضا متحرك وليس ثابتا، دينامى وليس ستاتيكيًا، فنحن لا نعرف قط أين تقع التربة، أين يقع القبر، وأين يدور الموت هل هو فى كوم الضبيع، أو فى بولاق الدكرور، أو فيهما معا، بشكل سحرى يتجاوز المواضع المكانية. هناك حركة متصلة فى الرواية بين هذين المكانين وتوشك هذه الحركة أن تدمجها معا، وأن تجعلهما - شأن كل عناصر الرواية - يتداخلان معا ويندمجان مع أن هناك تفاصيل دقيقة للرحلة المستمرة بينهما ولكن هذه التفاصيل نفسها كأنما تقوم بدور الغاء الحدود بين المكانين وكأنما تضع بدلا منهما مكانا فعالا وسيالا جوابا وجوالا غير مقطوع الحدود.

لعل المأخذ الأساسي الذي أحسست به يوجد خلطة وقلقا لا حل له فى بناء هذه الرواية هو تقنية تغيير السارد، أو تحول ما يسمى تقنيا «وجهة نظر».

لا أعنى بذلك أن أفرض ضرورة توحيد وجهة النظر، أى توحيد السارد بحيث يجرى كل شىء فى العمل من خلال مرشح بصره وحسه وخبرته، هذه الضرورة تفرضها أعمال معينة ليست هذه الرواية، بطبيعتها، منها.

ولكنى أريد أن أقول إننى لم أحس نسقا فى تغيير السارد أو تحول وجهة النظر، ومن ثم فقد افترقد البناء منطقته الداخلى، أيا كان هذا المنطلق، بحيث يكون متسقا مع نفسه - ولو بالتناظر المقصود المحكوم وتبادل أو تفاعل البوينت والكونتربوينت أى النغمة والنغمة المضادة - كما يحدث فى البنية الموسيقية. كما أن القصد الى تحطيم هذا النسق - بحيث يتكون من ذلك «ضد النسق» - قصد أحسه غائبا أو غير مدرك من الأصل.

اضطراب السارد أو الراوى واضطراب تناوب ضمائره مقلق وحير وأظنه قلقا وحائرا هو نفسه،

فاذا اعتبرنا السارد هو ضمير المتكلم وإن اسمه جمال بن عبد الجواد وأنه يروى الأخبار الثلاثة الأولى فى الرواية وأعطيناه الشفرة (أ).

فان التوهم القيامة يأتى بعد تقديم «حدث الراوى فقال: توهمت أن روحى يمكن أن يأتى تحت حرف (ب) ولكنه مجرد تقديم للعودة الى ضمير المتكلم: «لما رآته أمنا» فهانحن تحت حرف (أ) ثانية. ثم يأتى حديث البرزخ تحت (ب) مرة أخرى باعتباره تقديمًا لـ «خيطة اللبن» الذى يأتى تحت حرف (أ) «فان أمى حين ماتت» بضمير المتكلم. فاذا جئنا الى الولد جلجل فهو بضمير المتكلم أى تحت حرف (أ) مرة مكررة، فهنا قد تغير النسق، ولكن ذلك ممكن بل قد يكون مقبولا بل قد يكون التنوع فى النغمة مطلوبًا، ولكن منذ هذه اللحظة فى الحركة النغمية للرواية يضطرب النسق اضطرابًا لا علاج له، تدخل نغمات جديدة يمكن أن نضعها تحت حرف (ج) مثلاً، وهى حكاية المفصلة، وحكاية الملحد، ولا بأس مرة أخرى فى ذلك، ولكننا نرى فجأة فى قلب هذه النغمات حديثًا بضمير المتكلم على لسان المفصلة أو الملحد، ونعود مرة أخرى إلى (أ) فى «توهم نوحى»، ثم الى (ج) فى تغريية» ثم الى (ب) فى توهم «المسافر» ثم مرة أخرى الى (ج) فى «تذكرة العباد بسيرة عبد الجواد» وهنا اضطراب لا يغتفر اذ يحكى عنه بضمير الغائب العارف العلوى، ثم ينقطع ذلك بـ «دخلنا عليه حجرة موته.. ورأينا.. ورفعنا وهكذا ثم يعود الراوى المجهول الذى لم يحدد والذى هو عليم بكل شيء. فهذه (أ) لا محل لها ولا منطق.

ومرة ثالثة نجد عبد الجواد نفسه يتكلم: و«سألت نفسي» أو «صورة لي»^(٢٢) ومرة رابعة يعود الراوى - دون منطلق - ليحكى ويروى بضمير الغائب العليم.

ويستمر تراوح وجهات النظر وضمائر السارد على هذا النحو المضطرب، على أن النغمة الغالبة فى المقاطع الأخيرة من الرواية هى نغمة السارد العلوى الذى يرى ويعرف كل شىء حتى أن كنا نحن لا نراه ولا نعرف من هو، ومع ذلك فإن الغالب أيضا هنا أن تأتى مقدمة الخبر تحت شارة «حدث الراوى فقال» ثم يأتى الخبر نفسه.

حتى نصل الى أن الراوى بلغ تعبته منتهاه «وأحس بالعطب...» وهو صحيح، بأكثر من معنى ، فلعل التعب أو العطب هنا قد نال من هيكل بناء السرد نفسه، ولكنى أقدر أن النغمة بعد ذلك تصحوضطرد على نسق سليم وصحيح فى المقاطع الأخيرة بدءا من حكاية عزيز وحمار عزيز وديكة الشركسى كذا تونة الجميلة الى آخر الرواية.

أما النغمة الأخيرة فإن هناك تداخلا بين راويين أحدهما يروى عن الآخر الذى يروى، وهى نفس التقنية التى جاءت قبل «حكاية موت النجّاب»، ووجدتها تقنية ناجحة فى تركيبها وفى موضعها، وخاصة اذا ربطناها بالتوهم الأول الذى يندرننا فيه الكاتب - وهو الراوى

الثالث الخفى المضمّر - بأنه قد توهم أنه منشد ربيعة، أي أنه قد توهم أنه راو، وفي هذا الاخبار بالتوهم يقوم بنور الراوى الثانى الذى نجده غالبا على مقاطع حرف (ب) حتى النهاية.

وليس تعدد الرواة، فى حد ذاته، مما يؤخذ على الرواية، بالعكس، أنها فى هذا النوع من الأعمال أدعى الى الغنى والتنوع، وخاصة أن الرواية تستند الى تراث قائم على التعدد، ولكن المأخذ هنا هو فى اضطراب نسق هذا التعدد أو غيابه.

أشرت فى مقدمة هذا الحديث الى تداخل بين العامية والفصحى أو المفصحة هو من خصائص تقنيات الكتاب - بل من خصائص رؤيته لموضوعته الأساسية، (وهى موضوعة موت الأم وتفريعاتها وتداخلها مع موضوعة الحياة وموضوعة المكان) والكلمات والتراكيب العامية متداخلة تداخلا لا فض له مع العربية الفصحى، ويكفى هنا أن أشير الى كلمات مثل «أشن وأبكى» (ص ١٧) «نن عين أمك» (ص ٢٤) «عقشة مياه» (ص ٢٤ وبعدها) «الشرر يطق من عينيها» (ص ٢٤) «لم شفت يوما الا وأسود من قرن الخروب» (ص ٢٥)، وهو تركيب غريب لا هو بهذا ولا هو بذاك، «علامات الكسوف واضحة على وجهها» (ص ٤٨) «بدرت فى ذلك اليوم» (ص ٦١) «البيت شعلة نار والعة» (ص ٦٢) «وضعها فى حنك» (ص ٧١ وبعدها) «صن ياوله»

(ص ٧٢) «تترك زكاة خفيفة» (ص ٧٤) «عيل ولا تيل» (ص ١٢٩) وهكذا . ومن العامية ذات الأصل الفصحى عبارات أو كلمات من نوع «لاحس ولا خبير» أو الصوات على وزن السكات، أو «تلم اللحم الصغير» أو «بصراحة ربنا» أو «كاد يفضها سيرة». وهو كله موظف توظيفاً جيداً في إطار تداخل السياقات.

ولكنني أحسست بقلق ورفض تام لعبارات مثل «بظت عباراتها» (ص ٤٧) فهو من غير السائغ في سياق العامية نفسه، ولا وظيفة له، ومثل عبارات «تمألس» (ص ١١٥)، و«يفنجر» (ص ١٢٧)، أو «البص في العتمة» فهو مصدر للفعل والمصدر غير مستعمل إطلاقاً في العامية نفسها.

أما الخطأ المتكرر فهو يتمخض بدلاً من يتمخط، أو «أمر مكتوب ليس منه مهروب» أو «نظرة المعزين» (ص ٧١ و ٧٣) بدلاً من «المعزين» أو روى سيرته (ص ١٤٣) بدلاً من رواية سيرته.

هذا إلى أن المثل الذي يقول بصياغة الكتاب «لو كان علمي بان الوعد مداري، ما كنت أسافر ولا أطلع - قط - من داري» هل هو دقيق ومضبوط؟

مادام يعلم أن الوعد مداري فإنه يسافر باطمئنان أو على خيرة الله، أليس كذلك؟ أليس الأصح هنا:

لو كان علمي بالوعد إلى مداري.. أي لو كان الوعد معلناً وغير

مخبؤ لما استطاع أن يسافر على خيرة الله فهو على علم بما سوف يحدث، ولذلك يبقى فى عقر داره.

أو بصياغة ممكنة أخرى، وهى، على الأرجح، الأدق والأصح: لولا علمى بان الوعد مدارى.. ما كنت اسافر ولا اطلع قط من دارى...»
والله اعلم!

هل تبدو هذه الملاحظات ثانوية ولعلها أدخل فى النقد القديم الذى يعنى بتحليل – وتفصيل – الكلمة والعبارة؟ أظن أنها فى سياقها هامة وضرورية. أداة اللغة إن لم تسلم وتصح فى يد الكاتب فأى شىء يصح له؟ لا أعنى بذلك أن لغة هذا الكاتب غير صحيحة، لا بل هى فى غاية التوفيق فى تداخل مستوياتها. وانما أعنى أن عليه تجنب الهنات وأحيانا السقطات فى اللغة.

السؤال الأخير فى هذا الحديث هو ما قد يتردد: «هل هذه رواية؟» واجابتي، ببساطة أن نعم، ليس هناك مواصفات مسبقة جاهزة تؤطر فن الرواية وتحده، أليست هذه بديهية الآن؟ بل لعل جنس الرواية هو بالذات الجنس الأكثر انفتاحا والأكبر قابلية لاستيعاب أشكال وأساليب تقنيات شتى، وهو جنس مرن، مطواع، متجدد باستمرار.

ما يقيم عماد هذه الرواية – ويؤكد لها فى «داخل» جنس الرواية

«المفتوح» هو عكوفها على موضوعة واحدة أساسية كانت هي مدار العمل كله: موضوعة موت الأم المحبوبة، أو موت الأم والمحبوبة، وما يساند ويؤازر هذه الموضوعة من تفرعات يبدأ منها وينتهي اليها، كما يقول راويه: أبدأ بالأخبار الحزينة، فمنها تفرعت كل الأحزان^(٢٣)، ثم ينتهي بها، اذ يسقط القوس في آخر الرواية التي تبدو لنا، مع ذلك، كأنها عود على بدء ، أو كأنها لا نهاية لها أبدأ، وليست هذه فقط تقنية الرواية المدورة بل هي اشارة جلية الى تداخل الموت والحياة والبداية والنهاية.

والموت هنا، كما أشرت ، لا يقوم كموضوع للتفجع أو باعتباره نهاية للحياة – بل ان الكاتب، وفيما لتراثه العربى وقبل ذلك تراثه المصرى القديم، ووفيا أيضا لرؤيته على طول هذه الرواية: رؤية التداخل والتمازج، يرى فى الموت مقوماً من مقومات الحياة، بل يجد فى الموت وطقوسه احتفاءً أساسياً بالحياة. وهو أبعد ما يكون عن التفجع السهل أو العاطفية المتسائلة بل ان استلهامه الشكل الشعبى الموروث – مع تطويعه لمقصده الروائى – يفضى بالضرورة الى نوع من التغريب بازاء قضية كبرى ، أو نوع من السؤال المستمر بإزائها.

الهوامش:

- (١) «كتاب التوهمات» رواية، خيرى عبد الجواد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٢.
- (٢) نفسه ص ٦.
- (٣) نفسه ص ٧.
- (٤) نفسه ص ٢٢ و ٢٣.
- (٥) نفسه ص ٢٦.
- (٦) نفسه ص ٣٧ وما بعدها.
- (٧) نفسه ص ٣٨.
- (٨) نفسه ص ٤٧.
- (٩) نفسه ص ٧٦.
- (١٠) نفسه ص ١٢.
- (١١) نفسه ص ٢٢.
- (١٢) نفسه ص ٣٦.
- (١٣) نفسه ص ١٠١ وما بعدها.
- (١٤) نفسه ص ٦١.
- (١٥) نفسه ص ٦٤.
- (١٦) نفسه ص ١٠٧.
- (١٧) نفسه ص ١٨.

(۱۸) نفسه ص ۳۲.

(۱۹) نفسه ص ۳۹.

(۲۰) نفسه ص ۴۹.

(۲۱) نفسه ص ۵۸.

(۲۲) نفسه ص ۸۸ و ۸۹.

(۲۳) نفسه ص ۷.

تعزية الحلم

عند إبراهيم عيسى

يبدأ إبراهيم عيسى روايته القصيرة المثيرة «العراة» (*) بإيقاع الصدمة.

ومن اللحظة الأولى يضعنا أمام «سر الخلق» أى أمام سر البداية: كابوس الخوف، إطباق الرعب، الوحدة المحيقة، وهبوط القهر - من غير أدنى تبرير - وتمزيق الوجود الذى سوف نراه يتحول إلى تحطيم للعالم. كائنات غير مفسرة قادمة من السماء توقع عقابا مدمرا بذلك الراوى الذى يبوح لنا بروايته، لا يسمى نفسه ولكنه يصغر نفسه - فى الآخر - بوضوح كاف.

و«القادمون من السماء» هم فى تصورى القادمون من أعلى، فقط أى القادمون من مراكز السطوة والتحكم والأمر، وليس فيهم إحياء دينى أو ميتافيزيقى، يحاول، لأن الرواية كلها يعوذها فعلا هذا البعد الكونى، فهى رواية أرضية مهما كانت فانتازية.

يقول لنا الراوى بعد المشهد الكابوسى الأول الذى يستغرق الفقرة الأولى والفقرة الثانية الذى اعتبره مقدمة العمل أو تمهيدا له، (والذى سوف تتتالى بعده مشاهد كابوسية متلاحقة)، «رحلوا وتركوني محلما وحيدا، موصوما بهزيمة مؤبدة.» وفى مفتتح الفقرة

الثالثة من روايته، على هذا النحو، تلخيص واف أو تقطير لما تحمله الأحداث له بعد ذلك الترك أو النبذ، التحطيم، الوحدة، ووصمة الهزيمة.

إلا إذا وجدنا فى المشهد الأخير من الرواية ما يناقض هذا المفتاح، ويعدله، ويبرز.

ليس هنا ثم «أحداث» بالمعنى المألوف، بل تتابع يسيره جماع منطلق.

وفى استعادة سريعة لمجرى السردية فى الرواية أتبين ميلادا جديدا بعد موت مائة عام، وظهور روح السخرية والدعابة التى تنقذ العمل من جدية الكابوس ثم تظهر «المرأة» - والمرأة دائما لا اسم لها - ثم قطع مفاجى على انقلاب عسكرى، وإذا كان مصطلح «القطع» هنا مستعارا من لغة السينما فلأن الفن القولى أو الكتابى هنا يمتزج والفن السينمائى فى ابتعاث قوى «لفيلم» الخطايا الذى يتقمص فيه الراوى شخصية عبد الحليم حافظ أمام نادية لطفى، يخرج من إهابه ويدخل فيه، كأنما يوجد فجوة أخرى للوهم أو التخيل فى داخل الفانتازيا الشاملة أى شطح التهاويل التى تتخلل العمل كله وهى تقنية الوهم داخل الوهم، وسوف يعود الراوى إلى هذه التقنية مع فيلم آخر تحل فيه فاتن حمامة - هذه المرة - محل حبيبة مفقودة.

فى الفقرة السادسة نجد ما يسميه الراوى «الفراغ الملى»، ثم عاصفة الخماسين، وهنا يظهر رجل، ثم دمية جنسية حية ومشهد شبقى عار وواضح - كأنما هو تأكيد لتيمة أو موضوعة الآلية - وخاصة فى الحب وفى الجسد - وانحسار كل دفء إنسانى عن الحب. ولعلنا نلاحظ أننا هنا بالضبط فى الفقرة التى تقع فى منتصف الرواية تماما، قلب الرواية كلها، بأكثر من معنى.

ويستمر الاحتجاج المتصل على الآلية التى تسود الحياة، وعلى الجمود الذى تتصلب وتتشيب به الكائنات، وإذا نحن فى نفق تنخلع فيه رأس الراوى، وينكسر عنقه.

ولكن الكابوس الصحى، المروى بلغة تقريرية بحتة، يستمر. وإذا نحن فى غمار مشهد عريضة شبقية تسقط فيه الجياد العربية البيضاء الأصلية، وتسقط الأحلام القديمة البرئية، وتعود العريضة المشتطة الميكانيكية التى لا علاقة لها، بالمرّة، بالعريضة الديونيزية المليئة بمعانى الخصوبة. كل جموح شبقى فى هذه الرواية هو جموح قاحل مجذب ومضاد للخصوبة بل للحياة نفسها، تمتهن الشعارات النبيلة فى قسوة ساخرة ومريرة حتى لتوشك أن تهزم نفسها وتحبط غرضها، سخرية من الذات ومن الرومانسية القديمة (التي لعلها تستحق هذه السخرية فعلا).

وإذا كانت عملية التعرية الأنثوية الجماعية فى هذه الفقرة

(الثامنة) هى فى النهاية تعرية للرومانسية، فإننى لست مع أنصار ما يسمى «بالحب الجميل» لا لأنه حب جميل، بالعكس تماما، لأنه لم يمكن قط «جميل» بل كان فى حقيقة الأمر مسرف الحلاوة والسكرية ومن ثم فهو طفلى وزائف العذوبة.

لكن رد الفعل فى عملية التعرية هو - على الطرف الآخر - شديد الخشونة، بل يصل أحيانا إلى مجرد البذاءة، ولست، بالطبع أبحث فى الفن عن وسط ذهبي معتدل معقول وعاقل، لعل هذا ضد الفن بل أريد أن أبحث عن صدق يجمع بين النقائص دون أن يسقط فى هوة أى منها.

وبمزاد بيع الأجسام - فهى ليست أكثر من بضاعة مبدولة - تنتهى هذه الفقرة وتسير الرواية بسرعة نحو نهايتها التى نجد فيها المرأة ذات العشرين ألف وجه تمارس عملية زواق وتجميل اصطناعية متكلفة، ونعود إلى تقنية تداخل الرواية بالسينما وتراكب تخيل الشاشة البيضاء بفانتازيا الرواية من ناحية ونتوء مشاهد الواقع الجاف من ناحية أخرى.

وتنتهى الرواية بنغمة كريشنيديو قوية وفعالة، مشهد تحول الراوى إلى قرص مضاد حيوى تبتلعه المرأة - التى هى فى تقديرى مسخ للحبيبة المفقودة - وانتقام منها فى الوقت نفسه بفعل الرواية نفسه - والعرق، عرق القرص الراوى فى داخل جسمها، بينما هو يرى

«جسدها الممشوق الحليبي البشرة مرسوم التفاصيل. كيف؟ أليس في هذا الجمع بين الداخل الخارج نوع من الاعتساف؟

أهو خلط غير منتبه إليه، أم هو تجميع، من غير محاولة للإيهام، بين تطبيق متضادين الداخل والخارج و على أسلوب بريخت الذى يرفض أن يدعك مخدوعا - على نحو ما، بالاندماج الكامل فى عملية الإيهام الفنى. بل ينخسك لكى يوقظك - حتى ترى، وتفكر بإيجابية ومشاركة منك، ولا تتساق بسلبية مستتية.

مشهد الغرق فى داخل الجسم ليس غريبا تماما عن الأدب الفانتازى، ولكن وظيفيته هنا هو استمرار لتيمة الرواية كلها: الآلية وسلعية المرأة مقابل عضويتها البحتة ووظيفيتها الخام - كلاهما نفى فظ لرومانسية مهذرة ومفتقدة، يلهم هذه التيمة كلها حنين مكبوت ولا جدوى فيه لحلم الحب الرومانسى الضائع، وتأتى مصداقية هذا الافتراض من مشهد كابوس مقلوب لمشهد الشرفة بين روميو وجولييت، وإلى أن نصل إلى الرحم نمر بمشاهد بصرية سينمائية جدا فى داخل عضوية جسم المرأة المكبر ألف ألف مرة، بكاميرا مقربة، مجهرية، تذكرنا قليلا بفيلم آخر(هل هو «حدوتة مصرية»؟) فمن الواضح أن هذه الكتابة تخترقها السينما، تتخللها وتخامرها وتقطعها بتقنيات سينمائية.

ولكن رواية هذه المشاهد إنما تأتى فى مجابهة قرص المضاد

الحيوى (المتكلم بضمير «الأنا») مع جيوش الكرات البيضاء وهى مواجهة تتخذ تقنية استلها م التراث بلغة توحى بالسير الشعبية دون أن تتلبسها تماما.

والمشهد الأخير الفعّال، والمدّهب فى قوته وصدمته هو مشهد الميلاد الثانى للراوى، ناضجا، مجريا ومجريا، محنكا وصاحيا ورجلا فى النهاية، من رحم هذه المرأة الحبيبة التى يوحى النص أنها قد ضاعت أخيرا، فقد مر الراوى إذن باختيار طفولته العاطفية وبدأ يخطو أولى خطواته من عتبة الرجولة بعد أن لفظته الحبيبة القديمة من رحمها.

وهو مشهد ملهم بواقعية أرضية وعضوية وحسية هى اللحن الضدى - أو الكونترابنطى - لجموح الفانتازيا المحلقة وشطحاتها الهفافة.

فهل من دلالاته النهائية صدمة سقوط الرومانسية على « شكل صدمة سقوط الرجل من رحم الحبيبة، مولودا ناضجا، ووقوعه على خشونة أرض الواقع وجفافها؟

وهل من دلالاته، أيضا، ميلاد جديد للراوى، يؤذن بأن سواد الكابوس الآلى يمكن أن ينجاب؟

إنه فى النهاية مازال وحده، لا أحد يهتم به، لا أحد ينظر إليه، بل لا أحد يراه. أليست هذه الوحدة هى ادراك النضج، وعبور المحنة

من المراهقة إلى الرجولة إنه يولد عاريا تماماً، أليس هذا العرى الأخير هو الكشف المعرفة؟

لم أكن أنوى هنا أن أسرد «حكاية» الرواية، فليس في هذا كبير غناء، إن كانت فيه جدوى على الإطلاق ولكنها استعادة تأويلية ممكنة (من بين ممكنات أخرى) لعل فيها مداخل إلى فهم هذه الرواية المتفردة فهما أعمق، أو إلى تذوقها وتقييمها.

هذه فانتازيا تجريبية تعتمد الشطح في تهاويل التخيل كما تعتمد التلخيص الموحى والتفصيلي أحياناً لمظاهر الواقع وجوامده، وهي فانتازيا تنتمي إلى هذا الكاتب الشاب وحده، انتماء لا يشارك فيه أحداً من أسلاف الفانتازيا الكبار. ومن غير أن نضع مقارنات في التقييم، أشير فقط إلى فانتازيا كافكا التي تضيف على تهاويل الخيال ومسوخه مسحة واقعية وتكسيبها دقائق تفصيلية، بنبرة هادئة صاحبة تحيل التهاويل إلى وقائع كأنها يومية وأرضية، ولا إلى فانتازيا بورخيز التي تخلق الواقع الروائي اختلاقاً تصنعه من نسيج مخلوطات ومخلوقات وهمية وحقائق تقريرية لم تحدث قط، وهي أقوى فعلاً وأثراً من كل وقائع التاريخ، ولا فانتازيا واقعية ماركيز السحرية واضرابه التي يشتط فيها الواقع المروى، فجأة، إلى خيال رمزي وشعري

هذه فانتازيا تستلهم روح العصر أو تتصل بها اتصالاً وثيقاً.

أعنى أن هذه الفانتازيا تتصف - على الأقل - بأمرين:

الأول: هو الأساطير المعاصرة المصنوعة التي تتمثل في «الرسوم المتحركة» أو «شرائط الرسوم» سواء كان ذلك في السينما - في أفلام الكارتون، كائننا هنا نشهد والت ديزنى مجردا من كل طفوليته، كابوسيا وعنيفا مغريدا في شطحه الآلى.

أما الأمر الثانى: فهو حضور الدمى، ما يشبه الروبوت الذى يتكلم ويتحرك كأنه إنسان آلى، صناعى.

ومن ثم فإن الفن القولى هنا - أى الكتابة - يتصل اتصالا أساسيا بظواهر غير قولية وغير أدبية، وليس هذا مجرد استعارة أو إدخال مقحم لهذه الظواهر بل هو تمازج حميم، هذه كتابة عبر نوعية من نمط آخر.

وفى هذا تكمن فريدة هذه الرواية - مهما شابها من عطب هنا أو هناك - أى فى أنها نموذج قوى لما أسميه الكتابة عبر النوعية التى تتمثل منجزات الفنون الأخرى غير الأدبية - كما تتمثل الأنواع الأدبية الأخرى من شعر ومسرح - تستوعب منجزات هذه الفنون وتتوحد بها، لكى تغدو نوعا جديدا من الأنواع الأدبية.

وعلى وجازة هذه الرواية - وقد تكون الوجازة ميزة - فإنها تصنع رؤيا مستقبلية تعلن سقوط العالم الذى عرفناه، أو تحطمه على الأقل.

وفى هذه الفانتازيا التى تخامرنا واقعية تحتية ان صح التعبير، بل تنقطها مشاهد مغرقة أو مفرطة الواقعية فى جمود تفصيليتها وحياديتها ورصد مظاهرها بعين باردة ولاقطة، فإن الدلالة الكامنة هى انهيار - أو دحض - الحب. وهى الدلالة التى تتخذ مظهرها محوريا وسافرا فى ممارسة الحب بين الأشقر أمريكى الشكل وبين الدمية (أو شبيهة الحبيبة).

وعن انهيار أو دحض الحب يتأتى العالم وتشظيه، بل تحطم جسم الراوى - اللابطل، حتى ميلاده الثانى، وما يتخلل ذلك من رؤى هذائية كابوسية تذكر برويا الأبوكاليبس أى القيامة أو يوم ينفخ فى الصور.

ولكن دعنا لا ننسى أن انهيار أو دحض الحب فى «العرابة» هو انكار واسقاط للحب - وللحلم الرومانسى «الجميل» - على مستوى أول فقط. ولكنه تأكيد مقلوب للإيمان بالحب - أو بالعشق - وحنين مستبد له، على المستوى المضممر أو الكامن أى على المستوى الأحق.

فالكاتب ليس عديميا، ولا عبثيا، على الرغم مما قد يبدو، إنه فى صميمه مازال رومانسيا - وإن كانت رومانسيته ممرورة ومحبطة - وفى نهاية الأمر فإن المواقف والمشاهد التى نراها ونحياها فى قلب العالم اليوم أشد ايجاعا ومضضا وغرائبية من أى عمل فانتازى.

لا مقرر من تناول الأسلوب، واللغة، فى هذه الرواية، لأنها بالفعل
تعنى بهما عناية خاصة.

ومن البدهى - وناقل القول - أن الأسلوب من صميم الرؤى، لا
تفرقة ممكنة بينهما.

لغة «العرابة» عصبية، مفككة، وفيها نأى بنفسها عن الغوص إلى
أعماق داخلية واستكناه الخفى من موران العالم النفسى الداخلى،
لأن الكوابيس والهذات هنا متجسمة فى الخارج، أو متموضعة فى
واقع متخيل بل شط به الخيال ولكنه ظاهرى مجسم وليس جوانيا أو
مطلقا.

وهى اللغة المثلى - أو على الأقل الأكثر اتساقا - مع عالم ألى
يتهاوى.

آلية هذا الأسلوب - فى مواضع - وما يبدو أنه ركاكة وتفكك،
كأنها إنذار بآلية العالم الذى جاء أو القادم وشيكابوهى فى الوقت
نفسه إدانة لها.

ولكن «الشاعرية» المسرفة، والتشبيهات أو المجازات التى تبدو
كأنها متعملة أو مصنوعة صنعا تبدو، فى مواضع، نقوءات حقيقية
تكشط انسيابية اللغة عامة وتوقف مجرى ايقاعاتها السريعة.

ولنأخذ بضع أمثلة على ما أسميه «سرف الشعرنة»

منها قوله: «بقايا مأكولات الريح فى إفطارها الأول» يعنى ما بقى

من عصف الريح! ص ٧٦

أو «انكشف لهم قلبى فبصقوا فيه ماء مغلياً ودخاناً كثيفاً»
ص ٥٣

أو «تحسست كفاى - طعم الفراش» ص ٦٢

أو «حشرجة صقر ميت على كتفى» ص ٩٧

أو «نور كهربائى مخنث مولود سفاحا فى حلقة الظلام الجاثم»
فى أول صفحة فى الرواية

أو «تفككت مربعات القيم المتداخلة وأعيد تراكيب منزلقات
الفؤاد» ص ٩٥

قد تغتفر هذه الاغراقات فى الشاعرية - أولا تغتفر، إن كان ثمت
مجال للغفران أو غيره هنا، ولكن لا شك عندى أنه مما يحسب
للكاتب طواعية لغته، ورقة شاعريتها فى مواضع، وبراعة استخدام
التعبيرات الشعبية التى تكسب النص الروائى حيوية وتدفقا وقربا
إلى القلوب: «خلاص، لا أريد أن أكلم واحدة منكن» أو «ماشى، أنتم
أحرار» أو «التقطت أنفاسى بالعافية» وهو فى هذا يخطو خطوة
واثقة فى طريق شقه على حيلة وتحسب الكاتب العظيم شبه المنسى
إبراهيم عبد القادر المازنى - عينه ظلت طول الوقت على سلامة
المفردة الشعبية ونسبها الصحيح للفصحى - أو المعلم الكبير يحيى
حقى الذى لم يتردد فى دعوة المفردة العامية للبحث، عريقة المحتد

فى شعبيتها وعاميتها، لكى ينسجها فى لحمة لغته المتفردة وسداها،
نسجا حميما، وأظننى قد قطعت خطوات فى هذا السبيل نفسه.

ولست المفردات أو التراكيب العامية أو الشعبية عندما تأخذ
مكانها الحق - ومكانتها - فى العمل الفنى مجرد حيلة شكلانية أو
حذق تقنى فقط، بل هى دائما مرتبطة - كما هو بدهى - بما يحمله
النص من طاقة دلالية بمعنى، أو بمضمون، وهو هنا قيام قطبين فى
رؤية الرواية للعالم : قطب هو إلى الارضية والواقع اليومى وجفائه
أقرب، وقطب أدخل فى فلك الشاعرية والرومانسية المفتقدة
المهذورة، قطب إذن لا انبعاث له إلا بلغة الشارع - مع غناها
وتفرداها - وقطب آخر فيه فسحة لفصحى رقيقة أحيانا وغنائية
مرهفة، وفيها تخلخل أو ركافة - مفصحة؟ أحيانا.

ومصادقا لهذه الرؤية، نجد - على طول الرواية وعرضها - تبادل
وتراوما بين فقرة شاعرية محلقة وفقرة ترصد فيها مظاهر جوامد
الواقع الخارجى، ولنر إلى صفحة ٥٩ على سبيل المثال، حيث نجد
وصفا دقيقا للغرفة التى فيها «المقعد عن يمينى فوقه شريط المضاد
الحيوى وورق قديم وكوب فارغ والباب معلقة خلفه ملابسى المبعثرة،
وأمامى رفان من مكتبة تحتوى عددا من دواوين محمود درويش
ومجموعة كتب من آثار الفراعنة ومستطيل خشبى صغير يضم
شرائط الأغاني وأريكة فراشها أحمر خافت منقوش وذراعاها من

خشب محروق مضلع ثم صوان ضخّم إلى آخره ، وبعدها مباشرة:
النوافذ مغلقة والضوء معتقل في الخارج عن الدخول.

و«تحجرت داخلي دماء

وتفككت مربعات القيم المتداخلة وأعيد تركيب منزلقات القواد»..
إلى آخره إلى آخره. وليس هذا بمثال وحيد بل هو نسق - حتى
ليوشك أن يكون نمطا لتقنية أسلوبية هي في صميمها وشاية دلالية
ثابتة عن قيمة الصعود ثم الهبوط في حركة متصلة تكون عصب
الرواية.

هذه الحركة تترجم عن نفسها أيضا في تعاقب الفقرات الجمل
عنده على نغمية دقات آلية تقريبا: «كانت الشوارع ملانة بالخلاء»..
في فراغ مكثف في جوانب الأمكنة، بين المنعطفات، داخل الزوايا،
على الجدران، فوق الشرفات، خارج النوافذ، أعتاب البنايات، لا
مركبات ولا سيارات - لا بشر، لا ناس..» وهكذا.

ومن تقنيات الرواية - ودلالاتها - استخدام أسلوب الهامش الذي
يأتى بين الأقواس، لكسر الاندماج، وإنزال القارئ عن عل، ونخسه
بتعليق أو تعديل أو ملاحظة لكي يصحو ويفيق من وهم الانسياب مع
التهاول، وليس أسلوب التحييد أو التغريب هنا بريختيا بحتا - لدينا
في هذا المجال أعراق تليدة من التراث - ولكنه يتسق أساسا مع
سياق السلم الموسيقي الذي اعتمده الكاتب - الشاعر صعودا

وهبوطاً، كما أسلفت.

وعلى هذا النسق أيضا يتخذ الكاتب لغة الحلم مرة - «وجدت نفسي أجلس على مقعد مثبت في أرض عربية قطار بضاعة يسير - إلى ما لا نهاية الكون...» (ص ٨٥) كما يتخذ ذلك، .. لغة الكارتون السينمائي بشطط خطوطه الحادة، «عنقي ينكسر ويتحرك، ينتزع من مكمنه من كتفي، عنقي يذهب عنى، كأي مشهد هزلى نداءه فى كابوس خاطف - وأضيف من عندي «كابوس هزلى سينمائي خاطف» - الرأس المنتزعة الملقاة على أرض العربية لم تسفر عن موت إطلاقاً، أنا يقينا أعيش...» وهكذا .

فى هذا الرواية يضع هئات - أو أخطاء - لغوية صريحة وليست من قبيل تطويع اللغة فنيا أو إعادة تركيب سياقاتها، فهذا مشروع بل قد يكون أحيانا ضروريا (ولينظر الكاتب صفحة ٨٣ أو ٨٧ أو ١٠٦) فإذا كان اندفاع اللغة وتدفقها من ميزات عمله، ففعل هذا الاندفاع لا يفضى به إلى التردى فى الخطأ - الذى هو غير دال بل معوق أيضا، لكن السيل العارم لا يخلو فى الغالب من حطام قليل.

وماذا عن شخصيات هذه الرواية، أو شخصياتها؟

واضح من الوهلة الأولى - وربما كان حتميا - أن هذه الرواية تخلو تماما من «الشخصيات» - بالمعنى التقليدى الإيهامى المصطلح عليه فى الكتابة البلازكية أو المحفوظية - شأنها فى ذلك

شأن هذا النوع كله من الأعمال التي تتجاوز حدود النوع أو الجنس الأدبي المكرس المؤلف.

إلا شخصية متضمنة ولكن مسيطرة لا تعرف الرواية إلا من خلالها وبصوتها وحده، هي شخصية هذا الراوى الذى لا اسم له والذى يكاد يتطابق مع الكاتب.

ما من شخصية هنا مكتملة على النمط البلاغى أو المحفوظى، وما من «شخصية» مرسومة بثلاثة أبعاد: طولاً وعمقاً وتجسيماً، نفسياً واجتماعياً وفكرياً من خارج ومن داخل الشخصية، ما من شخصية مبررة ومفسرة على النحو الذى نعرفه فى الحساسية التقليدية كلها - إنها التبرير هنا يأتى من موقعها ووظيفتها ودلالاتها فى العمل الفنى نفسه لا فى تعقب تسريحها النفسى أو الفكرى أو الاجتماعى ورصد علاقاتها بالواقع المحاكى كما يجرى التقليد الروائى العتيق.

هى إذن تجريدات - مفصحة، دالة، أو شفرات، أو إشارات، ليست موجودة بذاتها أو لذاتها - فى معنى من المعانى - وليست مبتعثة لإدخال السرور واللذة على قلب القارئ - أو الكاتب - بل هى بالحتم موجودة لتكون مقوماً من مقومات العملية السردية - بأخص معانى السردية - الروائية، أعنى أن السردية هنا ليست حكاية أحداث أو سرد حدوثه، بل هى تشكيل درامى قد يكون تسلسله

ونموه وتصاعده وحركته كلها مستمرة في مستوى مضمر ولكنه قائم بقوة.

«الشخصية» - إن صح إطلاق هذه التسمية عليها - الأولى، بعد الراوى، هنا هى المرأة، غير المسماة، الماثلة بحضور طاغ فى العمل كله، والتي تتخذ عدة أقنعة، وعدة تجليات، لكنها واحدة، وهى تنوع ناضج ومتمكن - أو عدة تنوعيات على لحن أساسى واحد - من تلك الحبيبة التى لم يكن من الممكن وصفها ولا تسميتها.

وهى «قادمة من هناك تسير من عمق البحر.. كأن جسدها عاريا تماما كما فكرت أمها أن تلدها، فى لون الشاى بالحليب يلمع جلدها فى نور الشمس (جاءت الشمس منذ فترة).

حتى هنا - عند التجلى الأول للمرأة لا يدعك الراوى حتى تسرقك سكين السرد المنساب، بل يصحيك بنغزة ملاحظته التقريرية بين قوسين (جاءت الشمس منذ فترة).

وهى هنا - ودائما - موصوفة بقدر من الدقة والوضوح والتعرية يشارف البذاءة المعملية أو الاكلينيكية، ولكن تتخللها لمحات من الرؤية الشعرية الرقراقة: «جسدها ناحل رغم ترهل أسفل البط وثقل متسع فى مؤخرتها، وهناك زغب شعر عند ركبتها وفى بطن ساقها -حاجباها دقيقان (شرطه) بفعل الملقاط (شرطة) وارتجفت أصابعها (قوس) فيها شئ من الذكورة (قوس) وهكذا إلى آخر

الوصف الذى لا ينقل الظاهر فقط، بل يعيد البراءة الأولية للجسم،
أى يقوم بعملية تعرية للحلم، بالحلم، حتى يغدو الواقع أكثر واقعية.
هذه المرأة ليست ملائكية - بالمرّة - ولكنها حين مسحت بالماء
وجها - بدا كأننى أعرفه تماما، بل كنت يوما أحبه، بل من المؤكد
فعليا أن قلبى عشقه وأعلن عبادته الدنيوية له يوما، بل شهورا كثيرة
بل عمرا مديدا أظنه لم ينته» وهى فى ظنى فقرة محورية فى الكتاب،
فالراوى يعلن عشقه لوجهها - لا لها كلها - كما أنه يؤكد أن هذا
العشق لم ينته، يؤكد بالظن. ولكنه يؤكد. كان الراوى قد قال فى
أوائل ظهورها «أننى أعرف هذا الوجه (وربما كنت أحبه) «فهذا
ترجيح»، أو تأكيد أول.

ولكن هذه المرأة - فى هذه الرؤية - تتجلى مرة فى هيئة نادية
لطفى عيناها جميلتان فيهما كل ملخصات أساطير الغرام العذرى
فم متسع لكنه خرافى.. كنت ذائبا فى حواجبها وبشرتها» ص ٧٠
ولكنه - مخلصا لتركيبية الصعود والهبوط، الشاعرية والسوقية أى
الكونترا بنطية الموسيقية فى التشكيل - يراها «ذات مساحيق
مكارثية وأنوثة مفضوحة وعرى بائن وألوان مزدحمة» ص ٧١.

أما التجلى الثالث فهو الدمية التى يمكن نفخها ثم مضاجعتها
حتى «تتجسد فى وجه فتاة» وهى الدمية التى تمارس عمل الجنس
النى الخام مع الشاب الأشقر الذى يبدو أمريكيا، فى فعل خيانة

مضمّر كان الراوى قد استشرفه فى الفيلم حين رأى حبيبته فى تجليها الثانى» رأيت نادية لطفى - تلقى صدرها على ممثل ثقيل الظل غبى الملامح» (ص ٧١) وهى هنا تساوى بين الوفاء والقتل فهما عندهما شئ واحد

أما التجلى الأخير فهو فى تقديرى نو شقين: الشق الأول هو تكثر المرأة الواحدة فى عشرات النساء، اضحك فى مجنون هائل وصخب وسكاكين مشرعة وسياط.. تخلع النسوة ملابسهن حتى تبدو الواحدة منهن فى ردتها للخلق الأول (ص ٨٨ و ٩٩ وما بعدها) ثم هن أنفسهن فى مشهد الفرقة الموسيقية التى يتمزق فيها الحطم الرومانسى تمزيقا مرا ومدمرا لذاته أيضا ثم ينغمس الجميع فى تلك العريضة الآلية المفرغة من كل خلجة روحية.

وشقها الثانى هى المرأة الواحدة ذات العشرين ألف وجه، وهى نفسها الحبيبة التى يعرف وجهها ويظن أن حبه إياه لم ينته والتى هى ذاتها يولد من رحمها رجلا قد مر باختبار النضج وجاز عتبه ولم يعد الطفل المراهق الرومانسى غائم الأحلام.

وما من «شخصية» أخرى فى الرواية الا تشخيص طيب العيون الوسيم الطويل بالبذلة السوداء الكاملة الذى يصرخ للراوى فى النهاية - «يا أبنى لا شئ فوق.. كله تحت..» هذه الصرخة الكلبية Cynical المحبطة هى ذاتها صرخة المرأة لدمية النسوة

المعربدات المبيعات كالسلع الاستهلاكية في المزاد. هل هي صرخة الرواية، كلها التي لا رد عليها؟ أم أن الميلاد الجديد - الأخير في الرواية والأول من الحقيقة - هو الرد؟

تشكيل هذه الرواية - كما ألمحت أكثر من مرة - يعتمد حركة متصلة بين الهبوط والصعود ويسير اتجاهه من التمزق والتحطيم والتدمير إلى الميلاد الجديد من رحم الحبيبة المرفوضة التي تلفظ هذا الكيان المهشم المكسر الذي مات أو نام مائة عام في محنة التشئت وفقدان التمسك، فإذا هو الآن رجل كامل الرجولة وملتمم وعار وحده في نور الكشف وفي قلب الميدان المضي بنور الظهر.

أى أن العملية السردية هنا تأخذ الاتجاه العكسي المضاد للسردية التقليدية التي كانت تبدأ حركتها، حسب تسلسل الزمن المضطرب على سننه المنتظمة، من الميلاد حتى الموت، من الحلق أو المولد الأول المكتمل حتى الموت أى العودة للتراب في الشيخوخة المتهاوية المتهاكة الفانية.

في «العراة» يتحد التشكيل صيغة الحركة على خط مستقيم ذاهب من التفكك في تجاه التكامل، أى صيغة النفاذ من حلقة إلى حلقة دون عناية بتدبير الوصلات وتركيب الحلقات، وهى تقنية حلمية أساسا، قانونها - ان كان ثمت - هو التفكك لا التماسك والتخلخل لا التدوير المحكم.

أجمل فى النهاية ما أرى أنه من خصائص هذا العمل الجميل
والممتع والفريد، فيما يلى:

أولاً: هذه فانتازيا صريحة، وخاصة بكاتبها، تقوم على رؤى
مستقبيلة وأبوكاليسية ولكنها فى حركتها بين شطح التهاويل، فوق،
وصخور الواقع، تحت ترى الواقع على صورتين: مجسما، متشيئا،
بذنيا، ناتئا من قلب الفانتازيا، ثم متسايلا، حدوده مهتزة - انظر
وصفه البحر أو الأرض - كأن وطأة القهر، والرعب، ونذر التشيؤ
تميع الحدود وتطمسها، أو كأن ذلك يتأتى من فقدان الايمان، وفقدان
الايدىولوجيا - أهذه أساسا من سمات العصر الآن، ومن إشارات
المستقبل؟ ومن ثم فإن حدود الشخص والمكان - والزمان كلها غير
قاطعة.

ثانيا: ومع فقدان الايمان وفقدان الايدىولوجيا المحتمل، فإن فى
الرواية رسالة مضمرة ولذلك فعالة، هى إدانة الآلية، افتقاد
الرومانسية والفجيرة فى سقوطها، والسخط (المدمر) على امتهان
الشعارات والأحلام القديمة:

«تبدأ الموسيقى تعزف لنا آخر [بعد نشيد «بلادى بلادى»]
فبيداً قويا

جزلاً، «والله زمان يا سلاحى» فيستدير الرجال ويهمون بخلع
بناطيلهم...»

ثالثًا: تغص الرواية بمشاهد عديدة شائهة وآلية، شبقية وملتوية على ذاتها، سيرىالية المظهر ولكنها تفتقد روح السيرىالية النازعة إلى التحرر من كل صنوف الكبت والقهر، كأن هذه العريضة ذاتها نوع من القهر - أو الرد على القهر - فيها قبضة الحواز لا انطلاق الحرية.

رابعًا: العالم - فى هذه الرؤية - محطم، وخاو - على رغم ازدهامه - والراوى دائماً وحده على رغم احتشاد الأشياء والأشخاص حوله.

أليس فى هذا ما يكفى - بزيادة - من فن، ودلالة؟

إدوار الخراط

إدوار الخراط :

روائي، وقصاص، وشاعر. اشتغل بالنقد الأدبي والتشكيلي، وعمل بالترجمة، وكتب للإذاعة وقام بتحرير عدة مطبوعات. ولد في ١٦ مارس ١٩٢٦ في الاسكندرية لأب من أخميم في صعيد مصر وأم من الطرانة غرب دلتا النيل، وحصل على ليسانس الحقوق في ١٩٤٦ من جامعة الاسكندرية.

٤٥ شارع أحمد حشمت - الزمالك - القاهرة ١٢١١

الهاتف : ٣٤١٦٣٦٧.

- عمل أثناء الدراسة، عقب وفاة والده في ١٩٤٣، في مخازن البحرية البريطانية في القبارى بالاسكندرية، ثم مترجما ومحررا بجريدة «البصير» في الاسكندرية، ثم موظفا في البنك الأهلي بالاسكندرية حتى ١٩٤٨.

- اعتقل في ١٥ مايو ١٩٤٨، في عهد الملكية، سنتين ، في معتقلات «أبوقير» و«الطور».

- ثم عمل في شركة التأمين الأهلية المصرية بالاسكندرية حتى

- ١٩٥٥، ثم مترجما فى السفارة الرومانية بالقاهرة.
- تزوج فى ١٩٥٨ وله ولدان وأربعة أحفاد.
- فى ١٩٥٩ عمل بمنظمة تضامن الشعوب الأفريقية الآسيوية ثم فى اتحاد الكتاب الأفريقيين الآسيويين حتى ١٩٨٣ واستقال منها بعد وصوله الى منصب السكرتير العام المساعد فى كلتا المنظمتين.
- عمل بعض الوقت مستشاراً لرئيس منظمة تضامن الشعوب الأفريقية الآسيوية وللأمانة العامة لاتحاد الكتاب الأفريقيين الآسيويين، وهو الآن متفرغ للكتابة.
- سافر الى معظم بلاد أفريقيا وآسيا وأوروبا وأمريكا، فى رحلات عمل.
- شارك فى إصدار وتحرير مجلة «لوتس» للأدب الأفريقى الآسيوى، ومجلة «جاليرى ٦٨» الطليعية، وعدة مطبوعات لكل من منظمة التضامن الأفريقى الآسيوى واتحاد الكتاب الأفريقيين الآسيويين.
- ترجم الى العربية خمسة عشر كتابا منشورا فى القصة القصيرة والرواية والفلسفة والسياسة وعلم الاجتماع، كما ترجم للبرنامج الثانى فى الإذاعة المصرية عشر مسرحيات طويلة واثنى عشرة مسرحية قصيرة وكتب له تسعة وعشرين برنامجا إذاعيا طويلا،

وشارك فى برامج وندوات ثقافية متعددة فيه. ونُشر له عدد كبير من الدراسات والمقالات والترجمات والأحاديث فى المجالات الأدبية المصرية والعربية.

– دُعِيَ أستاذاً زائراً فى كلية سانت أنطونى بأكسفورد خلال فصل الربيع عام ١٩٧٩ وألقى عدة محاضرات بالانجليزية عن الأدب المصرى الحديث فى مدرسة الدراسات الشرقية والأفريقية جامعة لندن، ومركز الشرق الأوسط، وكلية سانت أنطونى، جامعة أكسفورد فى عامى ١٩٧٩ و ١٩٨٧ ، وفى نادى الأمم المتحدة فى نيويورك، ١٩٨٨ .

– شارك فى ملتقى القصة القصيرة، فاس، المغرب، عام ١٩٧٩، وفى ملتقى الرواية العربية، مكناس، المغرب، عام ١٩٣٨، وفى ندوة جامعة لندن عن آداب الشرق الأوسط فى أبريل ١٩٨٧، وفى لقاء الروائيين الفرنسيين والعرب، باريس ١٩٨٨، وفى عدة مؤتمرات أدبية فى رونده، والمرية، ومولينا (أسبانيا) وبودابست وتورينو وبرلين وتورنتو، وقام بجولة أدبية واسعة فى سويسرا وألمانيا فى ١٩٩١، وقام بجولة أدبية فى جامعات ييل، وبنسلفانيا، وبرنستون، وكولومبيا (نيويورك) فى الولايات المتحدة الأمريكية، فى ١٩٩٢. حاضِر فى البرتغال وإيطاليا وإنجلترا.

– قام بتحرير العدد الخاص بالأدب المصرى الحداثى (العدد ١٤)

- من مجلة «الكرمل» في ١٩٨٤.
- مثل مصر ضيفا على المؤتمر التذكاري الخامس والستين لنادي القلم الدولي في هامبورج ١٩٨٦.
- قررت روايته «رامة والتين» في جامعة باريس (٨) عامي ١٩٨٤ و١٩٨٦.
- ترجمت بعض قصصه القصيرة الى اللغات الأجنبية، وترجمت روايته «ترابها زعفران» للانجليزية والفرنسية والألمانية والأسبانية واختارتها الكاتبة الانجليزية دوريس ليسنج «كتاب العام» عن ١٩٩٠. وترجمت للايطالية في ١٩٩٣.
- ترجمت روايته «يابنات اسكندرية» الى الايطالية والانجليزية.
- حصل على جائزة الدولة للقصة عام ١٩٧٣ وعلى جائزة الصداقة الفرنسية العربية من فرنسا عام ١٩٩١، وعلى جائزة سلطان العويس في مجال القصة والرواية عام ١٩٩٤/١٩٩٥.
- شارك في ملتقى قابس (تونس) للرواية العربية في ١٩٩٢ حيث تقرر أن يكون «ضيف شرف» للملتقى، وكان موضع تكريم الملتقى في ديسمبر ١٩٩٣.
- شارك في ملتقى القصة القصيرة في عمان (الاردن) عام ١٩٩٣.
- وفي مارس ١٩٩٤ قام بجولة في خمس مدن ايطالية (تورينو، فلورنسه، ميلانو، روما، باري) وألقى فيها محاضرة عن

- «اسكندريتي، ملتقى الثقافات: «صور لاسكندرية في الأدب».
- في عيد ميلاده السبعين أقام له المجلس الأعلى للثقافة في مصر احتفالية حافلة في الفترة من ١٩ الى ٢٢ مارس ١٩٩٦ شارك فيها نحو أربعين مبدعا وناقدا وباحثا.
- في أكتوبر ونوفمبر ١٩٩٦ ألقى سلسلة من المحاضرات في معهد العالم العربي بباريس عن «الاتجاهات الحداثية في فن القص العربي» من المقرر أن تنشر بالعربية والفرنسية .
- في نوفمبر ١٩٩٦ ألقى محاضرة عن «طقوس تحدى الموت عند المصريين» وفي نيويورك عن «تنويعات على موضوعات السيرة الذاتية».

للمؤلف

قصص وروايات :

- ١ - حيطان عالية : مجموعة قصص
القاهرة : الخراط، ١٩٥٩
ط ٢ (كاملة) - بيروت : دار الآداب،
١٩٩٠.
- ط ٣ (كاملة مع مقدمة ودراسات)
الاسكندرية : دار المستقبل ١٩٩٥.
- ٢ - ساعات الكبرياء : مجموعة
بيروت : دار الآداب، ١٩٧٢.
ط ٢ - بيروت : دار الآداب، ١٩٩٠.
ط ٣ - القاهرة : مختارات فصول،
١٩٩٤.
- ٣ - رامة والقتين : رواية
القاهرة : الخراط، ١٩٧٩. (طبعة
محدودة)
بيروت : المؤسسة العربية للدراسات
والنشر، ١٩٨٠.
ط ٢ - بيروت : دار الآداب، ١٩٩٢.
ط ٣ - الاسكندرية : دار المستقبل،
١٩٩٣.
- ٤ - اختناقات العشق والصباح :
القاهرة : دار المستقبل العربي،
١٩٨٣.
ط ٢ - بيروت : دار الآداب، ١٩٩٢.
- ٥ - الزمن الآخر : رواية
القاهرة : دار شهدى، ١٩٨٥.
ط ٢ - بيروت : دار الآداب، ١٩٩٢.
- ٦ - محطة السكة الحديد : رواية
القاهرة : الهيئة العامة للكتاب،
(مختارات فصول)، ١٩٨٥.
ط ٢ - بيروت : دار الآداب، ١٩٩٠.

- ٧ - ترايبها زعفران : نصوص
اسكندرانبة
القاهرة: دار المستقبل العربي،
١٩٨٦.
- ٨ - أضلاع الصحراء : رواية
٩ - يا بنات اسكندرية : رواية
ط ٢ - بيروت : دار الآداب، ١٩٩١.
القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٧.
بيروت: دار الآداب، ١٩٩٠.
ط ٢ - القاهرة: دار إلياس المصرية،
١٩٩١.
- ١٠ - مخلوقات الأشواق الطائفة :
رواية
بيروت: دار الآداب، ١٩٩٠.
ط ٢ - القاهرة: الهيئة المصرية العامة
للكتاب، ١٩٩٢.
ط ٣ - القاهرة: مركز الحضارة
العربية، ١٩٩٥.
- ١١ - أمواج الليالي : متتالية قصصية
القاهرة: دار شرقيات، ١٩٩١.
ط ٢ - بيروت : دار الآداب، ١٩٩٣.
القاهرة : دار شرقيات، ١٩٩٣.
ط ٢ - بيروت: دار الآداب، ١٩٩٣.
- ١٢ - حجارة بوبيلو : رواية
١٣ - اختراقات الهوى والتهلكة:
نزوات روائية
بيروت : دار الآداب، ١٩٩٣.
بيروت : دار الآداب، ١٩٩٣.
- ١٤ - رقعة الأحلام الملحية : رواية
١٥ - أبنية متطايرة : رواية
١٦ - حريق الأخيلة : رواية
١٧ - اسكندريتي: كولاج قصصى
١٨ - يقين العطش : رواية
بيروت : دار الآداب، ١٩٩٤.
بيروت : دار الآداب، ١٩٩٧.
الاسكندرية : دار المستقبل، ١٩٩٤.
الاسكندرية: دار المستقبل ، ١٩٩٤.
القاهرة : دار شرقيات ١٩٩٧.

شعر :

- ١٩ - تأويل: سبع قصائد الى عدلى
رزق الله
القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة،
١٩٩٦.

- ٢٠ - لماذا؟: مقاطع من قصيدة حب القاهرة : دار شرقيات، ١٩٩٦.
(١٩٥٥ - ١٩٩٥)
- ٢١ - ضربتني أجنحة طائر ك (قصائد القاهرة : دار حور، ١٩٩٦.
الى أحمد مرسى)
- ٢٢ - طغيان سطوة الطوايا (قصائد القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة
الإصااة وقصائد أخرى) (أصوات أدبية) ١٩٩٦
- دراسات :**
- ٢٣ - مختارات من القصة القصيرة القاهرة : مطبوعات القاهرة، ١٩٨٢.
فى السبعينيات: مع دراسة (نقد)
- ٢٤ - عدلى رزق الله : مائيات ٨٦: القاهرة: عدلى رزق الله، ١٩٨٦.
دراسة
- ٢٥ - مائيات صغيرة : دراسة القاهرة : ١٩٨٩.
- ٢٦ - أحمد مرسى : دراسة القاهرة : ١٩٩٠.
ومختارات شعرية
- ٢٧ - من الصمت الى التمرد: القاهرة : كتابات نقدية، ١٩٩٤.
دراسات فى الأدب العالمى
- ٢٨ - الحساسية الجديدة: مقالات فى بيروت : دار الآداب، ١٩٩٣.
الظاهرة القصصية
- ٢٩ - الكتابة عبر النوعية: دراسة القاهرة : درا شرقيات، ١٩٩٤.
- ٣٠ - عصيان الحلم: مختارات أبو ظبى : المجمع الثقافى، ١٩٩٥.
ودراسات فى الشعر
- ٣١ - أنشودة للكثافة : فى الفن القاهرة : المستقبل العربى، ١٩٩٥.
والثقافة
- ٣٢ - مهاجمة المستحيل : سيرة دمشق : دار المدى، ١٩٩٦.
ذاتية للكتابة

- ٣٣ - مراودة المستحيل : مقاطع من عمان: دار أزمنة ١٩٩٧.
سيرة ذاتية للكتابة والكاتب
- ٣٤ - بول ديلوار: مقدمة وترجمة كتاب القاهرة : آفاق الترجمة، الهيئة العامة
السرير - المائدة
لقصور الثقافة ١٩٩٧
- ٣٥ - أحمد مرسى شاعر تشكيلي القاهرة. نقوش، الهيئة العامة لقصور
الثقافة ١٩٩٧.
- ٣٦ - ما وراء الواقع : فى الظاهرة القاهرة - سلسلة آفاق نقدية - الهيئة
اللاواقعية العامة لقصور الثقافة ١٩٩٧.

دراسات معدة للنشر :

- ٣٧ - الحلم زهرة المقاومة: فى الشعر
- ٣٨ - من العبث الى الالتزام فى الأدب الوجودى
- ٣٩ - المسرح والأسطورة، أساطير مسرحية
- ٤٠ - ملامح أسطورية فى مسرح طاغور

دراسات قيد الإعداد للنشر :

- ٤١ - مواجهة المستحيل : مقاطع أخرى من سيرة ذاتية.
- ٤٢ - ايماءات عن الفن التشكيلي.
- ٤٣ - ملامح من قصص ما بعد السبعينيات. دراسة ومختارات.
- ٤٤ - شعر الحداثة فى مصر
- ٤٥ - أضواء أخرى على الحساسية الجديدة
- ٤٦ - فى الواقعية وما بعد الواقعية.
- ٤٧ - فجر المسرح.
- ٤٨ - فى التراجيديات اليونانية.

كتب مترجمة :

- ٤٩ - الخطاب المفقود: مسرحية ا.ل. كارجيالى
٥٠ - الحرب والسلام : ليو تولستوى
٥١ - الفجرية والفارس : قصص رومانية
٥٢ - شهر العسل المر: قصص إيطالية
٥٣ - فارالاكو : رواية غيبية، إميل سيسيه
٥٤ - أنتيجون : مسرحية جان أنوى، بالاشتراك مع ألفريد فرج
٥٥ - مشروع الحياة : دراسة فرانسيس جانسون
٥٦ - ميديا : مسرحية جان أنوى
٥٧ - الوجه الآخر لأمريكا: دراسة ميكائيل هارنجتون
٥٨ - تشريح جثة الاستعمار : دراسة جى دى بوشير.
٥٩ - الشوارع العارية: رواية فاسكو براتولينى
٦٠ - نحو التحرر : دراسة هيربرت ماركوز
٦١ - حوريات البحر : قصص أمريكية
٦٢ - الاسلام والاستعمار : دراسة
٦٣ - الرؤى والأقنعة : قصص مترجمة
٦٤ - ثلاث زنبقات ووردة: قصص مترجمة
- القاهرة : " الدار المصرية للكتاب، ١٩٥٨ (نقد)
القاهرة : الدار المصرية للكتاب، ١٩٥٨ (نقد)
القاهرة: الشركة العربية للطباعة والنشر، ١٩٥٨ (نقد)
القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، (كتب ثقافية) ١٩٥٩. (نقد)
القاهرة : الهيئة العامة للكتاب، (الآلف كتاب) ١٩٦٢. (نقد)
القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، (الآلف كتاب) ١٩٦٣. (نقد)
بيروت: دار الآداب، ١٩٦٧. (نقد)
القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، (مجلة المسرح)، ١٩٦٨. (نقد)
بيروت: دار الآداب، ١٩٦٨. (نقد)
بيروت: دار الآداب، ١٩٦٨. (نقد)
بيروت: بيروت : دار الآداب، ١٩٦٩. (نقد)
ط ٢ - القاهرة : دار الياس المصرية، ١٩٩١.
بيروت: دار الآداب، ١٩٧٢. (نقد)
القاهرة: دار الهلال، ١٩٧٩. (نقد)
القاهرة : دار شهادى، ١٩٨٥.
أبو ظبي: المجمع الثقافى، ١٩٩٥.
معدة للنشر.

مسر حیات مترجمة للبرنامج الثاني معدة للنشر

انطون تشيكوف	٦٥ - النورس
البير كامى	٦٦ - سوء التفاهم
البير كامى	٦٧ - الحصار
البير كامى	٦٨ - المجانين
جان أنوى	٦٩ - مسافر بلا متاع
جان أنوى	٧٠ - بيكيت
كريستوفر فرای	٧١ - عنقاء كثيرة الظهور
أوجست سترند برج	٧٢ - سوناتا الشبح
ماكس فريش	٧٣ - انتهت الحرب
اريسو فانيس	٧٤ - السلام
سول بيلو	٧٥ - المخرب
إريك بيركوفيتشى	٧٦ - فى قلب السنين
كاتب ياسين (مسرح الجيب)	٧٧ - الأسلاف يتميزون غضبا
ليروا جونز	٧٨ - الهولندي
هارولد بنتر	٧٩ - الأقزام
موريس ميلدون	٨٠ - الطريق البنفسجى الى حقل الخشخاش
يوجين أونيل	٨١ - الولد الحالم
جوزيف كونراد	٨٢ - بعد يوم واحد
وليام بستلريتس	٨٣ - كلمات على زجاج النافذة
أرتير أداموف	٨٤ - البروفيسور تاران
چوفيند داس	٨٥ - الملك والمتسولة
چوفيند داس	٨٦ - العذاب

برامج خاصة مع الأدباء للبرنامج الثاني

- مولود معمري
- بريس باسترناك
- وليام جولدنج
- هنري دي مونترلان
- البير كامى
- ناتالى ساروت
- ستيفن سبندر
- جان جرينيه
- أندريه بریتون
- ترستان تزارا
- مالك حداد

برامج خاصة طويلة للبرنامج الثاني

- أورفيوس الأسطورة بين جان كوكتو وچان آنوى
- اليكتراس الأسطورة بين جان جيروود وچان بول سارتر وأوجين أونيل
- كليوباترا الأسطورة بين شكسبير وجورج برنارد شو وأحمد شوقي
- ميديا الأسطورة بين يوريديس وسينيك وچان آنوى
- أوجست سترند برج
- فرانز كافكا
- مسرح طاغور
- الدراما البدائية
- المسرح الدينى عند الفراعنة
- المسرح عند الفراعنة
- فجر المسرح الإغريقى
- ايسخيلوس
- سوفوكليس
- يوريديس
- أريستوفانيس
- الشعر الأفريقى

1- Thesis for M.A.

- Temporality and The Ontolgical Experience in the Work of Virginia Woolf, "To the Lighthouse" and Edwar Al-Kharrat's "Saffron city": By Maggie H. Awadalla - May 1989 - American University of Cairo. pp. 58.

2- Memoire pour maitrise

- Rama wa-t-Tennin, du myth a la mystique avec traduction de "Mikhail et le cygne" ler chapitre de Rama wa-t-Tennin, par Catherine Farhi, juin 1989, Universite d'Aix en Provence, Sous la direction du pr. Charles Vial, France. pp. 144-31.

3- بحث لنيل شهادة استكمال الدروس الجامعية -

- السنة الجامعية ١٩٨٩ - ١٩٩٠ الجوهري أحمد، الرباط - «المحكى الشعري في رواية رامة والتنين» جامعة محمد الخامس، كلية الآداب والعلوم الانسانية - تحت إشراف د. أحمد اليابوري

4- بحث لنيل شهادة الدراسات التكميلية -

- السنة الجامعية ١٩٩٠ - ١٩٩١ عبد الرحمن الناصر - «الوصف في رواية يابنات اسكندرية» الرباط، جامعة محمد الخامس، كلية الآداب والعلوم الانسانية - تحت اشراف د. أحمد اليابوري.

5- جزء من رسالة دكتوراه نالت مرتبة الشرف الأولى -

- السنة الجامعية ١٩٩١ - ١٩٩٢ محمد مهدي غالي - «صور الشكل السيريالى (توظيف معطيات الحلم والأسطورة وتيار الرعى)» كلية الآداب، جامعة بنها، (مقتطف) من «تطور الشكل الفنى فى القصة المصرية القصيرة».

6- Thesis for B.A.

- Real and dream-like in Edward Al-Kharrat's Alexandria, by Magda-Lia Bloos, June 1992.

Bucharest University, Romania, under Dr. Mioara Roman supervision.

7- Thesis for M. A.

- The stream of consciousness techniques in the modern novel: a comparative study of James Joyce's Ulysses and Edward Al-Kharrat's the Other Time, by Naglaa Roshdy Al-Hawary, 1992.

Supervision prof. Amin al-Ayouti & Dr. Al-Bahrawi, Cairo University, Faculty of Arts, The English Department. pp 270.

8- بحث لنيل شهادة الدراسات المعمقة -

السنة الجامعية ١٩٩٢ - ١٩٩٣ شداق بوشعيب - «تشخيص الخطاب الروائي من خلال الزمن الآخر ودراسة والتتين».

كلية الآداب والعلوم الانسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط، تحت إشراف الدكتور محمد برادة.

9- شهادة الكفاءة في البحث -

السنة الجامعية ١٩٩٢ - ١٩٩٣ الصادق القاسمي - «فن القص في رامة والتتين» - كلية الآداب والعلوم الانسانية - جامعة الجنوب ، صفاقس، تحت إشراف د. محمد الباردي

رسالة ماجستير في الأدب العربي - (١٠)

السنة الجامعية ١٩٩٦ - أحمد خريس - «ثنائيات ابوار الخراط النصية» دراسة في السردية وتحولات المعنى كلية الآداب - جامعة اليرموك (إربد - الاردن)، تحت إشراف د. خليل الشيخ

المحتويات

تقديم	٥
-------------	---

القسم الأول

١ - السيريالية فن ما وراء الواقع	١١
٢ - التخاييل فى فن القصة	٦١

القسم الثانى

- يحيى الطاهر عبد الله والرحلة الى ما وراء الواقعية (مع نص له مخطوط)	١٣٣
- ثلاثة وجوه لغالب هلسا روائيا	١٨١
- فانتازيا الموت و «الاغتيال» عند ابراهيم الحريرى	٢١٧
- سؤال الهوية النسوية عند هاديا سعيد	٢٤٣
- توهمات خيرى عبد الجواد	٢٧٣
- تعرية الحلم عند ابراهيم عيسى	٣٠٥

رقم الايداع : ٩٨/٤٢٥٠

ليست هذه دراسة أكاديمية مما يصنع أصحاب الحرفة.

هى إن صح القول تأملات وحصيلة بضع قراءات. ولكنى وجدت نوعاً من التواصل، النمو، والترابط، والفعل المستمر بين هذه التأملات من ناحية، وبينها وبين ما كتبت فى القصة والرواية ولعلنى أيضاً أتمنى أن يكون فيها بعض غناء لبيئتنا الأدبية والثقافية اليوم.

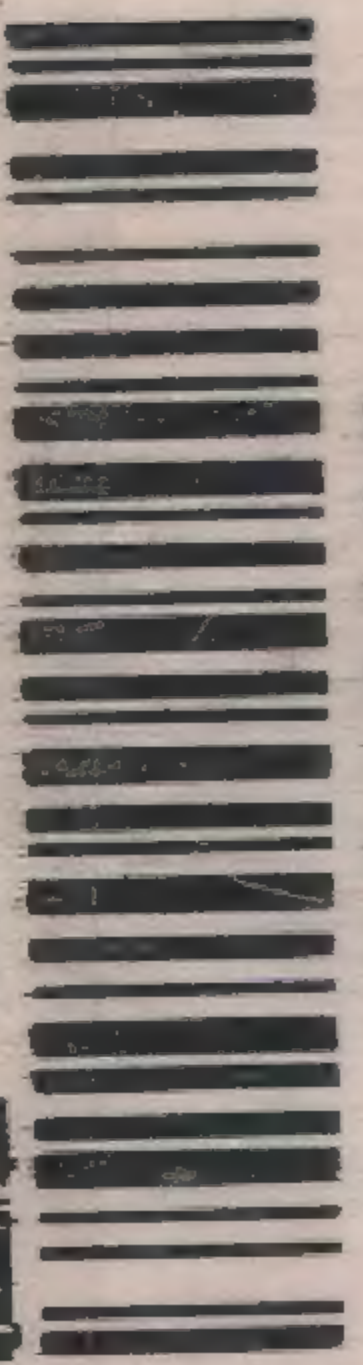
وجدت فيها شيئاً لا أريد أن أسميه رؤية ويمكن أن أكتفى بأنه وجهة نظر. وأظن أن التأملات التى لا جدوى نفعية مباشرة لها بمعنى ما، مهمة. أو لعلها هى وحدها المهمة والمثيرة.

إدوار الخراط

جنيهان

شركة الأمل للطباعة والنشر

Bibliotheca Alexandrina



0522638